د. خليل الموسى



قراءات

في الشِّعر العَربيْ الحديثْ والمعاصر

دراســة

قــــراءات

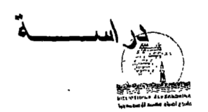
في الشعر العربي الحديث والمعاصر

دراســـــة

الدكتور خليل الموسى

قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر

دراسة



من منشورات اتحاد الكتاب العرب

2000

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

الإنترنت : Internet : aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

www.awu-dam.com

تصميم الغلاف للفنان : اسماعيل نصرة

□□

مقدّمة

(اختيار- قراءة- منهج)

هذه قراءات نصّية تأويلية من خمسة فصول ترصد حركة تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر، بدءاً من مطلع هذا القرن، ومروراً بالثلاثينيات منه إلى زمننا تقريباً، وهي قراءات تبدأ بالنص الرومانسي في نموذجين منه، لتنتهي بالنص الحداثي في ثلاثة من نماذجه، وهي قراءات تعتمد أولاً وأخيراً على الجهد الإجرائي (التطبيقي)، وإن كانت لاتهمل الجهد التنظيري في مفتتح القراءات، وهدفها الكشف عن الدلالات المغيّبة أو المسكوت عنها في هذه النصوص.

—1—

ليس هذا العمل وليد المصادفة، أو وليد زمن قصير، وإنما هو نتيجة لدراسات طويلة في الاختيار والقراءة والمنهج، فقد رافقتني هذه النصوص فترة طويلة، حتى جرى بيني وبينها ألفة، فأسرتني، وما استطعت بعد ذلك منها فكاكاً، ومع ذلك كنت أدرك أنه ينبغي أن تظلّ فسحة مابين النص وقارئه، ليتمكّن من قراءته قراءة موضوعية أو قريبة منها، فأخذت أبحث عن حلّ لقضيتي مع هذه النصوص، واقتنعت في يوم مضى بأنّ أتسلّى عنها بسواها، فوضعتها على الرّف، واستبدلت سواها بها، وعدت مطمئناً، وأنا أقنع نفسي بأنني قد تخلّصت من هذه النصوص، وما إن بدأتُ القراءة والعمل حتى عادت إليّ هذه النصوص في نصوص أخرى كثيرة، لاداعي هنا لذكرها، وإذا هي تجتاحني مرّة أخرى بقوّة، وتعود إليّ، وأنا أكثر اقتناعاً وشغفاً بها وبفنيتها وجمالياتها، وذلك لأنّني لم أقل فيها كلمتي الأخيرة.

رافقتني هذه النصوص في تدريسي لمادة الشعر العربي الحديث والمعاصر في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، كما رافقتني إلى قسم اللغة العربية في جامعة الملك فيصل، ولاقت استحساناً وقبولاً لدى طلابي هناك وهنا، حتى إنّ كثيراً منهم أخذ يبحث عن أعمال أخرى لأصحاب هذه النصوص، وكان معظم

هؤلاء الطلاب قد وقفوا في مراحلهم الدراسية عند أسماء شعرية محدّدة، وهم يجهلون هذه الأسماء باستثناء الأول منها (خليل مطران)، فتيقنت بعد ذلك من حسن اختياري، كما أدركت أن النص الثري لابد من أن يفرض نفسه على القارئ في يوم من الأيام.

ولما عدتُ إلى هذه الفصول كنتُ أستبعد الفصل الثاني منها، على أساس أن "أفاعي الفردوس" مجموعة قصائد، وتلك قصائد ذات عنوان واحد وعمل واحد ووزنٍ واحد كنتُ أقرأ "أفاعي الفردوس" وأعيد قراءتها، وكانت كل مرة تبدو لي عملاً واحداً في عدة فصول، أو قصيدة طويلة في مجموعة أناشيد مختلفة الوزن والقافية، وهي عمل ذو مناخ واحد متكامل بأناشيده، أو هو نصّ يقوم على التعدّد والاختلاف والتنويع، ولكن ضمن مناخ واحد...

أقمتُ على هذا النص دراسات عدّة، تتصل إحداها بدراسة النص الأول "شمشون"، ويتصل سواها بالنص كاملاً، وقد اقتنعت أخيراً بأن أحتفظ بتلك الدراسات الناجزة منذ أعوام خلت، وأخصّ هذا العمل بالقراءة التي شكّلت الفصل الثاني من هذا الكتاب.

إن النصوص التي اخترناها لهذه القراءات متنوعة وغنيّة، فالنّصان الأول والثاني (المساء -أفاعي الفردوس) ينتميان إلى شعر الشطرين، وهما نصّان رومانسيّان بقوّة. أما النصوص الثلاثة الباقية (مناخ- مكاشفات- نشيد البنفسج) فهي تنتمي إلى شعر التفعيلة من جهة، وهي شعر حداثي بكلّ ماتحمله كلمة حداثة من دلالة على التقانة والتجربة والرؤيا.

إنّ اختيارنا لهذه النصوص الخمسة مقصود، وهو ليس مجانيّاً أو اعتباطياً، وهذا يعني أنها نصوص ثريّة مفتوحة على عالم واسع من الدلالات والنصوص، فيمكننا أن نجد قصيدة "المساء" في كثير من شعر إبراهيم ناجي وعلي محمود طه المهندس وأبي القاسم الشابي وأحمد زكي أبي شادي، كما يمكننا أن نجدها في كثير من الشعر اللبناني الرومانسي عند الأخطل الصغير وصلاح لبكي ويوسف غصوب وسواهم، ومثل ذلك ينسحب على شعر الحداثة المتقارب والمتقاطع مع شعر السياب ويوسف الخال وأدونيس وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وسواهم.

توخّينا في عملية الاختيار أموراً كثيرة، أولها ماسلفنا القول به من ثراء هذه الأعمال وانفتاح دلالاتها على آفاق لانهائية، وبما أن النص الشعري المفتوح حقل واسع من الدلالات التي تتشظى وتنتشر في كلّ اتجاه، وهي تبوح دون أن

تتكلّم، وبما أن النص الشعري المفتوح بعيد عن المباشرة، قريب من الغموض، وهو نصّ مراوغ بحكم الانزياح فإن ذلك يجعله قابلاً للقراءة المتعددة، وثانيها أن هذا النص أو ذاك يشكّل محطّة في الشعر العربي، كما هي الحالة في النّصين الأول والثاني، وثالثها التنوع والاختلاف (الرومانسية/ الحداثة- الموضوعات /الحب/ المرأة /المدينة/ العالم/ الكون... إلخ)، ورابعها شخصي يعود إلى مطالعات القارئ وألفته لهذا النص أو ذاك وعمله عليه، وخامسها أن هذه الأعمال لابدّ أن تُذكر إذا ذُكر صاحبها، فمن الصعوبة أن يتوقف دارس جادّ أو باحث مختص عند الشاعر خليل مطران دون أن يتوقف عند ثلاثة أعمال دفعت إليه الشهرة دفعاً، وهي (المساء- الجنين الشهيد- نيرون)، وكذا شأن "أفاعي الفردوس" في أعمال إلياس أبي شبكة. أما قصيدة "مناخ" فقد فرضت نفسها فرضاً لقصرها وتركيزها الشديد ومعماريتها الرفيعة، وللصلة المكثّفة والرحمية بين العنوان والنص، أما قصيدتا "مكاشفات" و "نشيد البنفسج" فهما عملان من الأعمال القليلة التي يشار إليها بالبنان في شعرنا المعاصر.

ثمة ملاحظة لابدّ منها قبل الخروج من هذه الفقرة، وهي تتصل بالنصوص المختارة من جهة، وبالمنهج القرائي من جهة، وهي أننا أثبتنا بعض النصوص المقروءة دون بعض، فقد أثبتنا النصوص: الأول والثالث والخامس، وذلك لقصرها النسبي من جهة، ولحاجة القارئ إليها في أثناء القراءة من جهة، ولذلك كنّا نشير إلى هذه الأبيات دون ذكرها في القراءات الثلاث المذكورة، أما الحالة مع النصين الثاني والرابع فهي مختلفة لطولهما، ووجودهما في هذا العمل يثقله، ولذلك تركنا فرصة للقارئ لكي يعود إلى هذين العملين في مظانهما.

-2-

منذ مقولة هيراقليطس: "أنت لاتعبرُ النهر مرّتين"، وكل شيء في تغيّر مستمر بدءاً من الإنسان ومعلوماته وثقافاته وعقائده وتقاليده إلى مصطلحاته ومفهوماته ومناهجه، وقد أصاب التغيّر الجمادات مثلما أصاب الكائنات الحيّة.

والقراءة مصطلح متبدّل هو الآخر، فقد كان يعني شيئاً محدّداً في القديم، ولكنه صار في عصر مابعد البنيوية، في عصر السيميولوجيا والتفكيكية ونظرية التلقي، في عصر القراءة، صار يعني إقامة علاقة من نوع حميم بين القارئ والمقروء، وغدت المقروئية جسديّة إلى حدّ ما، وأصبحت القراءة بديلاً من النقد، فلكي تتمّ القراءة لابدّ من حضور طرفيها (النص- القارئ) حضوراً حواريّاً

تفاعلياً، ولايتمّ هذا الحضور إلاّ إذا كان الطرف الأول (النّص) ثريّاً، وكان الطرف الثاني (القارئ) عاشقاً، وهو عاشق من طراز رفيع، لطيف، مبرأ من السادية والمازوخية، يحترم في الآخر قدرته على الحوار والتواصل والتمتّع، كما يحترم في الوقت ذاته استقلاله الشخصي عن بقيّة العشّاق، فهو ليس صورة عن أيّ عاشق آخر في الكون، ولذلك فإن ثمة وجوه اختلاف، وثمة وجوه اتفاق بين النقد والقراءة.

الوجه الأول من وجوه الاتفاق بين النقد والقراءة أنهما يشترطان وجود النص الأدبي أولاً، فالنص هو الغاية وهو الهدف.

الوجه الثاني من وجوه الاتفاق أن النقد والقراءة يقتربان من النص الأدبي، ويتوجهان إليه، ولكنهما مختلفان في اقترابهما وتوجههما في الأسباب والغايات والأدوات والوسائل والمناهج.

وتختلف القراءة عن النقد في وجوه كثيرة، أهمّها:

تشترط القراءة أولاً في المقروء أن يكون ثريّاً لتتمّ القراءة، ولايشترط النقد ذلك في المقروء.

تتغيّر القراءة حسب الألفة بين المقروء والقارئ، وحسب المناخ القرائي والظروف القرائية المختلفة، في حين أن النقد ذو حدود قاسية صارمة، فإذا حدث تغيّر فيه فهو بسيط يكاد لا يذكر بالقياس إلى التحوّلات القرائية.

وتعتمد القراءة ثالثاً على استراتيجيّات للولوج إلى النص الأدبي، ولكنّها تتمدّد بعد ذلك في جسد النص الأدبي، لتترك المجال مفتوحاً لحركة المجاسدة بين النّص والقارئ، في حين أن طبيعة النقد سلطوية، فكلما أحكم الناقد قبضته على عنق النص استطاع التحكّم به، وبمقدراته، فالناقد الأرسطي، مثلاً، يضع إزاء عينيه قواعد وقوانين ودساتير، وهو يطبّقها على النّص، فهو يضع، مثلاً، قوانين الأجناس الشعرية، ومصطلحاتها، ويقيم حدوداً بين هذه الأجناس (المأساة- الملهاة- الملحمة- الشعر الغنائي)، وهي حدود من المتعذر، تجاوزها، ثم هو يقيم حدوداً بين الألفاظ الشعرية والألفاظ اللاشعرية، وليس ذلك وحسب، وإنّما يحدّد الألفاظ الشعرية التي تستخدم في المأساة، ولايجوز استخدامها في الملهاة، لنبل الجنس الأول وخساسة الجنس الثاني، كما يحدّد ألفاظاً شعرية تستخدم في الملهاة، ولايجوز استخدامها في المأساة والملحمة، ثمّ جاء الكلاسيكيون، وأستاذهم بوالو، فشدّدوا على الالتزام بهذه القواعد، ولما جاء

الرومانسيون كان لهم قواعدهم ودساتيرهم وقوانينهم الخاصة بهم، ثمّ فعلوا مايشبه فعل الكلاسيكيين، وكان همّهم تحطيم القوانين الكلاسيكية بأيّ ثمن، فذهبوا إلى أنّ المحاكاة تقليد، ورفعوا الشعر الغنائي على حساب الشعر الموضوعي، ووضعوا معايير على الشعراء الالتزام بها، ثم صار همّ كل مدرسة إلغاء ماقبلها، في حين أنّ القراءة لاتلغي ماسبقها، وهي دعوة مفتوحة إلى الاختلاف والتعدّد.

نستطيع أن نقول: إن الناقد القاسي ذا المنهج الصارم والمصطلحات الحادة يغتصب النص اغتصاباً لتأكيد فحولته، في حين أن القارئ يتعامل مع النص تعاملاً مختلفاً.

كان الناقد يأتي إلى النص، وهو يحمل مقاييسه معه، فإذا كان النص مسرحياً حمل الناقد معه مصطلحات وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، وإذا كان النص قصيدة غنائية حمل الناقد معه مصطلح الوحدة العضوية إضافة إلى مايتصل بالأوزان والقوافي واللغة، ومثل ذلك يمكننا أن نقول في النص الروائي أو السردي أو المقالي أو سوى ذلك.

كان الناقد يفرض مقاييسه على النص فرضاً، وإن كانت طبيعة النص تخالف هذه المقاييس فإنّ بعض النقاد يهتبلونها فرصة مناسبة ليحكموا على النص بالرداءة، وقريب من هذا الشأن مافعله بعض نقادنا المعاصرين، وهم يتحدثون عن مصطلح الوحدة العضوية في الشعر العربي القديم، إذ استعاروا مصطلحاً نقدياً يخصّ عصراً وجنساً أدبيّاً محدّداً، وحاولوا ليّ أعناق النصوص الجاهلية لتتقبّل هذا المصطلح، ولذلك فإنّ كثيراً من النقاد لم يتركوا فرصة للنص للتنفس الصّحّي، ولم يتركوا له فرصة لأن يتكلّم هو، لا أن يُتكلّم عنه... صحيح أن المقاييس كانت تتغيّر بين عصر وعصر ومذهب نقدي وآخر تبعاً لظروف الحمل والولادة والنشأة، ولكن الصحيح أيضاً أن الناقد يقلّب النص وفق مايشتهيه، وقد ظلّ هو الفاعل، ولم يترك مجالاً لفاعلية النص، فقليلاً ماكان النص يتكلّم، كانت الإيديولوجيا -مثلاً- هي التي تتكلّم في النقد الإيديولوجي، وكان الناقد التاريخي ينظر إلى النص على أنه وثيقة تاريخية، وهي تعينه على فهم التاريخ الذي كتب فيه النص، وكان الناقد الاجتماعي ينظر إلى النص على أنه وثيقة اجتماعية تدلّ إلى المجتمع الذي أنتجها، وكان ناقد التحليل النفسي ينظر إلى النص على أنه وثيقة أو علاقة يستدلّ من خلالها على مرض المؤلف.. كان النص في كل هذه الأحوال هو الضحية... كان الناقد يدخل إلى النص ليُشبع

أهدافه أو معارفه السابقة، ولكنه كان يخرج من النص، كما دخل إليه، وهو خصم له.

اختلفت العلاقة إلى حدّ بعيد في القراءة.. صحيح أن القارئ ينبغي أن يكون مسلّحاً بمصطلحات ومنهج قبل مقاربة النص، ولكن المحاورة تبدأ مباشرة بعد المقاربة، ويكون الإنتاج أهم مايستهدفه القارئ، والحوار مشترك بين الطرفين، وأقرب ما يكون إلى العشق، إذ تظلّ لكلّ من النص والقارئ خصوصيتهما واستقلالهما، وفي القراءة اهتمام بالمقروء، والمقروء هو النص وحده.

والقراءة محاولة علمية لدراسة النص الأدبي، ونذهب إلى أن القراءة محاولة علمية، لأنها تعتمد أولاً على المقروء وحوار القارئ معه، فالمقروء يتشكّل من مكوّنات وعلاقات مختلفة بين نصّ وآخر، ولكلّ مقروء طبيعة بناء وهندسة وبنية، وله أسراره وخباياه، وتكون القراءة محاولة علمية، هنا، لأنّها لاتستمدّ معلوماتها إلاّ من المقروء، وهي قراءة وصفية تفكيكية.

ويختلف القارئ أيضاً عن أيّ قارئ آخر في أدواته وثقافته وموروثه وطريقة قراءته، ولذلك فإنه لابدّ من أن تختلف قراءة عن أخرى، ومع ذلك فإن القارئ الخبير يطمح إلى أن تكون القراءة محاولة علمية، وهو يدرك سلفاً صعوبة تحقيق هذا المطلب، لأن التعامل مع النّص الأدبي غير التعامل مع أيّ ظاهرة علمية أخرى، فالنّص الأدبي الثري يستعصي على الوصف الدقيق، ويستعصي على التفكيك، ولايخضع لهما خضوعاً كليّاً، ثم هو كائن حيّ، وهذا يعني أنه دائم التشكّل والتحوّل، ولايكون ذلك إلاّ من خلال القراءة، فالقراءة حياة للنص وإحياء له، ونحن ندرك أن الشكل العضوي غير الشكل الآلي، ومع ذلك كلّه فإن القراءة تظلّ تسعى إلى أن تكون علمية، أو قريبة من العلمية من خلال منهج الآنية أو التزامنية"SYNCHRONIE" الذي يُنظر من خلاله إلى اللغة من وجهة نظر محدّدة بنقطة زمنية معينة، بصرف النظر عن حالة الظاهرة المدروسة من قبل ومن بعد، ثم الوصول إلى القوانين التي تنتظم النص الأدبي، وهذا ما يقرّب القراءة من أن تكون علمية.

—3—

تقدّم المقروئية اليوم للقارئ مناهج مختلفة عن المناهج التي كان سلفه الناقد يستخدمها، وهي مناهج أقلّ سلطة وأخفّ وقعاً على النص الأدبي، وهي تسهم إلى حدّ بعيد في تعميق فهم القارئ للنص من خلال فتح حوار تفاعلي بين النص

والقارئ، فيستطيع الأخير أن يتعرّف النص، ويكتشف كنوزه وخباياه وأسراره وطبيعة علاقاته، ولعلّ أهمّ هذه المناهج ومايتصل بها هي السيميولوجية والتفكيكية ونظرية التلقي.

ومامن شكّ في أن القارئ سيدرك بعد فروغه من قراءة هذا الكتاب أن المنهج المتبع في قراءة النصوص ينتمي إلى المنهج اللساني، والقراءة تأويلية أو تفكيكية أو سيميولوجية، وقد هيمنت القراءة التأويلية في معظم الفصول، وكانت أقرب إلى التفكيكية في الفصل الثاني، في حين كانت أقرب إلى السيميولوجية في الفصل الثالث، وهذا يعني أننا انطلقنا من مبدأ واحد نتعامل به مع النصوص، وهو المبدأ الحواري بين النص والقارئ؛ فلا نفرض على النص نظرية أو قراءة مسبقة، ولا نلوي عنق النص ليقول مانريد منه أن يقوله، وكنّا نبتعد عن قراءة النص وتأويله بوسائل من خارجه، كما كنّا نترك في الوقت ذاته للنص مرونة التحرّك والحوار بين مناهج مابعد البنيوية ومعها، كنا نتكئ في القراءة التفكيكية على أسس نظرية، أهمّها:

-موت المؤلف وميلاد القارئ.

-إحياء الكتابة إلى حدّ ما.

-تناسخ النصوص وتداخلها وتفاعلها ضمن الفضاء النصّي.

-البحث عن النّص الغائب والمعنى المغيّب والمسكوت عنه.

كانت القراءة التفكيكية مزدوجة، يسعى القارئ من خلالها إلى قراءة النص قراءة أولى لمعرفة البنية السطحية، كما فعلنا مثلاً في الفصل الأول، ثمّ يسعى القارئ بعد ذلك إلى قراءة ثانية للبحث عن المعاني المغيّبة والعميقة الراقدة في قعر النص، وهي تتناقض مع ماتصرّح به البنية السطحية، كما انتهينا إلى ذلك في الفصل الثاني.

أما التناص فيتجلّى من خلال القراءة التفكيكية بمحاصرة مختلف النصوص الغائبة لمحاصرة المؤلف وإخراجه من النص الجاثم عليه بعد أن أصبح ناجزاً وخاصّاً بالقارئ وحده، وبذلك يلغي التناص قانون الملكية الخاصة للنصوص، فإذا الكلمات ملك الجميع، وإذا العبارات التناصية قابلة للتحوّل، وهي متحوّلة في النّص الجديد، وقابلة للانتقال إلى نصّ آخر، وإذا ألغى التناص قانون الملكية الخاصة للنصوص، ونادى بموت المؤلف، فإنه في الوقت ذاته يعارض مقولة

نقاء الأجناس الأدبية، وهو يلغي المنـاهج اللاّنصيّـة حيـن يفسّـر النـص الحـاضر بالنّص الغائب.

أما دراسة العنوان فهي دراسة سيميولوجية، وهذا ماكان -مثلاً- في الفصل الثالث.

وبعد فقد ارتأينا أن نثبت ملحقاً خاصّـاً بـأهمّ المصطلحـات التـي وردت فـي ثنايا القـراءات، وأجد أننـا اليـوم بحاجـة إلـى مثـل هـذه الملحقـات، وبخاصـة أن القراءة تتقدّم بسرعة نحو العلمية، وأن إثبات هذه المصطلحات أمـر هـام للقـارئ في جميع ظروفه، وهي مصطلحات ليست نهائية، وبخاصة أن بعضها لم يسـتقرّ بعد، صحيح أن المصطلحات مفاتيح العلوم وثمارها، وصحيـح أيضـاً أن العلاقـة بين العلم ومصطلحاته علاقة رحميـة، ولكـن الصحيـح أيضـاً أن القـراءة لاتـزال طريّة العود في بيئتها الأصليـة، فمـا بـالك فـي بلادنـا؟ ثـم إن المصطلـح يبتكـر، فيوضـع في الاستخدام، فإما أن يروج ويثبت، وإما أن يكسد، فيـتراجع ويتلاشـى، ويموت، ولذلك فإن هذه المصطلحات قابلة للزيـادة والنقصـان والحـوار، وهدفهـا الأول والأخير الأخذ بيد القارئ في عمليات القراءة والتأويل.

-4-

لاندّعـي، ونحـن فـي عصـر القـراءة والتحـوّلات الاتصاليـة الخطـيرة، أنّ قراءاتنا هذه نهائية أو قريبة من ذلك، فليـس فـي عصرنـا شـيء نهـائي، ولكننـا نطمئن إلى أنها قراءات جديدة، لأنهـا تنطلـق أوّلاً مـن النـص، ولاشـيء خـارج النـص، وتستهدف ثانيـاً الولـوج إلـى عـالم النـص لمحاورتـه واسـتكناه جمالياتـه ليفصح عن المسكوت عنه، وهي، ثالثاً، قراءات هدفها في ذاتها، فالقارئ لايحمل إلى النص أفكاره، أو يجبره على أن يقول مايريد هذا الاتجاه أو ذاك، وإنمـا هـو يتحاور معه، ويستنطقه بمافيه، وهي، رابعاً، قراءات كلّيـة، تسـتنطق النـص كـل النص، ثم هي أخيراً قراءات إجرائية، قـلّ فيهـا التنظـير، ومـن هنـا أهميتهـا فـي عصر كثر فيه التنظير، وقلّت فيه القراءات النصّية.

دمشق الأول من كانون الثاني 1999م

د.خليل الموسى

□□

الفصل الأول

قراءة في شعرية النّص الرومانسي
(قصيدة "المساء" لخليل مطران)

النّصّ/ الرسالة

المساء "1"

1-داءٌ ألمَّ فخِلْتُ فيه شفائي ... من صَبْوتي فتضاعفَتْ بُرَحائي[1]

2-يا للضّعيفين! استبدّا بي وما ... في الظّلم مثلُ تحكُّمِ الضّعفاءِ[2]

3-قلبٌ أذابتْهُ الصّبابةُ والجوَى ... وغلالةٌ رثّتْ من الأدواءِ[3]

4-والروحُ بينَهما نسيمُ تَنَهُّدٍ ... في حالَيِ التّصويبِ والصعداءِ[4]

5-والعقل كالمصباحِ يغشى نورَهُ ... كَدَرِي ويُضعِفُهُ نُضوبُ دمائي[5]

***

6-هذا الذي أبقَيْتِهِ يامُنْيَتي ... من أضلُعي وحشاشَتي وذَكائي

---

[1] الصبوة: شدّة الشوق والحبّ. البرحاء: اشتداد المرض.

[2] الضعيفان: القلب والجسم.

[3] الصبابة: الحبّ الشديد. الغلالة: الثوب الرقيق، والمراد: الجسم.

[4] التصويب: الانخفاض والهبوط.

[5] الكدر: مايخالط النفس من حزن.

7-عمرين فيكِ أضعتُ لو أنصفْتِني — لم يَجْدُرَا بتأسُّفي وبكائي
8-عمرَ الفتى الفاني وعمرَ مخلَّدٍ — ببيانِهِ لولاكِ في الأحياءِ
9-فَغَدَوْتُ لم أنْعَمْ كذي جهلٍ ولم — أغْنَمْ كذي عقلٍ ضمانَ بقاءِ

***

10-ياكوكباً من يهتدي بضيائِهِ — يهديه طالعُ ضِلَّةٍ ورِيَاءِ
11-ياموردأً يسقي الورودَ سرابُهُ — ظمأً إلى أن يهلِكُوا بظَمَاءِ
12-يازهرةً تُحْيي رواعيَ حُسْنِهَا — وتُميتُ ناشِقَها بلا إرْعَاءِ[6]
13-هذا عتابُكِ غيرَ أنّي مخطئٌ — أيُرَامُ سَعْدٌ في هوى حسناءِ؟
14-حاشاكِ بل كُتِبَ الشّقاءُ على الورى — والحبُّ لم يبرحْ أحبَّ شقاءِ
15-نعم الضلالةُ حيث تؤنسُ مقلتي — أنوارُ تلك الطلعةِ الزهراءِ
16-نعمَ الشّفاءُ إذا رويتُ برشفةٍ — مكذوبةٍ من وهمِ ذاك الماءِ
17نعمَ الحياةُ إذا قضيتُ بنشقةٍ — من طيب تلك الروضةِ الغنّاءِ

***

18-إنّي أقمتُ على التَّعِلَّةِ بالمنى — في غربةٍ قالوا: تكونُ دوائي[7]
19-إن يشفِ هذا الجسمَ طيبُ هوائِها — أيلطِّفُ النيرانَ طيبُ هواءِ؟
20-أو يُمسِكِ الحوباءَ حسنُ مقامِها — هل مسكةٌ في البُعدِ للحوباءِ؟
21-عَبَثٌ طوافي في البلادِ وعِلَّةٌ — في عِلَّةٍ منفايَ لاستِشْفَاءِ
22-مُتَفَرِّدٌ بصبابتي، متفرِّدٌ — بكآبتي، متفرِّدٌ بعنائي
23-شاكٍ إلى البحرِ اضطرابَ خواطري — فيُجيبُني برياحِهِ الهوجاءِ
24-ثاوٍ على صخرٍ أصمَّ وليتَ لي — قلباً كهذي الصخرةِ الصَّمَّاءِ

---

[6] الرواعي: العيون التي ترعى. بلا إرعاء: بلا إبقاء عليه.
[7] التعلة: التلهي والتسلي.

25-يَنْتَابُها موجٌ كموج مكارهي ويَفُتُّها كالسُّقم في أعضائي
26-والبحرُ خفَّاقُ الجوانبِ ضائق كمداً كصدري ساعة الإمساء[8]
27-تغشى البريّة كدرةٌ وكأنّها صَعِدَتْ إلى عَيْنَيَّ من أحشائي
28-والأفقُ مُعْتَكِرٌ قريحٌ جَفْنُهُ يُغضي على الغَمَراتِ والأقذاء[9]

***

29-يا للغُرُوبِ ومابهِ من عِبْرَةٍ للمُسْتَهَام! وعِبْرَةٍ للرّائي!!
30-أوليسَ نزْعاً للنّهار وصَرْعةً للشّمس بينَ مآتم الأضواءِ؟
31-أوليسَ طمساً لليقينِ ومبعثاً للشّكِّ بينَ غلائلِ الظّلْمَاءِ؟
32-أوليسَ محواً للوجودِ إلى مدىً وإبادةً لمعالم الأشياءِ؟
33-حتى يكونَ النّورُ تجديداً لها ويكونَ شيئة البعثِ عَوْدُ ذُكاء[10]

***

34-ولقد ذكرتُكِ والنّهارُ مودِّعٌ والقلبُ بينَ مَهَابَةٍ ورجاءِ
35-وخواطري تبدو تُجاهَ نواظري كَلْمَى كداميةِ السّحاب إزائي
36-والدمعُ من جفني يسيلُ مُشَعْشِعاً بسَنَى الشّعاعِ الغاربِ المترائي
37-والشمسُ في شفقٍ يسيلُ نُضَارُهُ فوقَ العقيقِ على ذُرىً سوداءِ
38-مرَّتْ خلالَ غمامتينِ تحدُّراً وتقطَّرَتْ كالدمعةِ الحمراءِ
39-فكأنَ آخرَ دمعةٍ للكونِ قد مُزِجَتْ بآخرِ أدْمُعي لرثائي
40-وكأنّني آنستُ يوميَ زائلاً فرأيتُ في المرآةِ كيف مسائي

---

[8] الإمساء: الدخول في المساء.
[9] قريح: جريح. الغمرات: الشدائد. الأقذاء: الأوساخ.
[10] ذكاء: الشمس.

خطاطة القراءة

أ- قبل القراءة

2- في قراءة النص:

أ-المحور الأفقي:

1-المستوى الإيقاعي

2-المستوى المعجمي

3- المستوى التركيبي

ب- المحور العمودي:

1-المستوى الدلالي (البنية العميقة للنص)

2-مقولة النص

3-الشكل الطباعي

4-الزمن والدلالة

5-الفضاء والدلالة

3-إعادة تركيب

4-الهوامش

	المحور الأفقي		
النص	المستوى الإيقاعي	المستوى المعجمي	المستوى التركيبي
المحور العمودي	• المستوى الدلالي • مقولة النص • الشكل الطباعي • الزمن ودلالته • الفضاء ودلالته		

1- قبل القراءة:

يحقّ للمرء أن يتساءل: لماذا هذه القراءة الآن لنصّ شهير قيل فيه كثير، وسُوّدت فيه صفحات وصفحات، ومضى على زمن كتابته حوالي قرن (1902م)، وقد تناوله بعض الدارسين في غير مكان؟ فهل مثل هذا النص لايزال قابلاً للقراءة؟ وما النتائج التي يأمل القارئ الجديد أن يتوصّل إليها من خلال تفكيك هذا النص وإعادة تركيبه؟..

إنّ النّص الثري أولاً قابل لتعدّد القراءات واختلاف التأويل، بل هو يتجدّد في القراءة والاختلاف، وهو كالذهب الذي لايؤثر فيه أن يكون مطموراً تحت التراب، ثمّ إن الآراء التي قيلت في هذا النص أو ذاك لم تكن -غالباً- نتيجة لقراءة كليّة، ولذلك فإنها أقرب إلى الانطباعية منها إلى الآراء الموضوعية المستندة إلى منهج علمي رصين، ثمّ إنّ البليّة التي أصابت نصوصنا في أن التنظير هيمن وطغى على الدراسات والتطبيق، حتى إنّ كثيراً من الدراسات المعاصرة التي يدعّي أصحابها فيها أنهم يميلون إلى التطبيق تتوقف في منتصف الطريق أو في ربعه لاهثة لتتكئ على رأي هنا ورأي هناك، وتسير مع هذه الآراء، حتى إن كان في وجهة مختلفة عن وجهة سيرها الأولى، تاركة النص وحده على قارعة الطريق. أما حالة النص في الدراسات النظرية فهي أسوأ وأمرّ، فلا ينطلق فيها الدارس من لغة النص ولا من لغة اللغة، وإنما هو يستدعي النصوص لتكون شاهداً على نظرية قرأها الدارس هنا أو هناك، فيأتي النص مصدّقاً وشاهداً على قضية لاناقة له فيها ولاجمل، ناهيك عن أنّ الدارس لايستشهد بالنص كاملاً، وإنما يجتزئ منه بيتاً أو بيتين أو مقطعاً ليكون شاهداً مناسباً على الموضوع أو النظرية أو الموقف المطروح، أو سوى ذلك.

ولذلك فإنّ لإعادة قراءة هذا النص مسوّغات، أولها أننا كنّا نستهلك النص ولا نُعيد إنتاجه، ونحن اليوم في عصر القراءة التأويلية نكمل بنية النص بالقراءة ونُغنيها، ونُعيد إنتاجها، وثانيها أن الدارس التقليدي كان قريباً من النظرية بعيداً عن النص، وكان التنظير في معظمه نقلاً عن إنتاج الآخر، فتراجعت القراءات التطبيقية، وظلّ النص بعيداً عن الملامسة والمجاسدة، والاقتراب من النص، وملامسته، ومجاسدته، والولوج إلى أعماق بنيته عمل مختلف كلّ الاختلاف عما سبقه، وثالثها أن بعض الدارسين في بعض الدراسات التي يدّعون فيها أنها حداثية ومعاصرة سقطوا -بسبب شهوة التنظير والسرعة والنجومية واللامبالاة

بالنّص وبالقارئ معاً- في بؤرة الأحكام السريعة على مذهب "خالف تعرف"، ومن ذلك الآراء المستعجلة التي قرّرها الشاعر أدونيس تقريراً لايستند إلى أيّ حجّة أو برهان، فاتهم القصيدة التي نحن بصدد دراستها بالتكلّف في بعض القوافي ومتابعة البيان العربي والنثرية والانفعال لا الفعل "2"، ولذلك كلّه جاءت هذه القراءة لنص يتفق الدارسون، بعد دراسة الدكتور أدهم له "3"، على أنه محطة سابقة للتاريخ الذي اتفق عليه دارسونا على ولادة الرومانسية العربية بما يزيد على ثلاثين عاماً، ولذلك كلّه فإنه نصّ جدير بالقراءة وإعادة الإنتاج.

والقراءة النّصّية التأويلية قراءة معرفة بالنص وإعادة إنتاج لهذه المعرفة، فالنص رسالة تستغوينا قبل التهيؤ لملامستها، وهي رسالة بين النّاصّ/ الباثّ والمتلقي/ القارئ؛ وهذه الرسالة محصّنة بالدلالة السطحية التي تخفي تحتها الدلالة الضمنية، كما هي محصّنة بالرمز والعلامات، وبخاصة في النص الغنائي الوجداني، فمن الصعوبة بمكان القبض على المفاتيح كافة، والرسالة هنا تبث إحساسات، وقليلاً ماتحكي أو تسرد أو تخبر كما هي الحالة في النص القصصي أو الدرامي، ولذلك فإن على القارئ أن يتسلّح في المقاربة اللغوية بأسلحة وأدوات مختلفة عن تلك التي يستخدمها القارئ في مقاربته لنص من جنس آخر، فإذا لم يفعل ذلك فإن حالته لن تكون أفضل من حالة راكب جواد امرئ القيس:

يطيرُ الغلامَ الخفَّ عن صهواتِهِ ويُلوي بأثوابِ العنيفِ المثقلِ "4"

ننتقل في قراءتنا للنص به من كائن لغوي إلى كائن شخصي حيّ؛ كائن يتقطر غواية وأنوثة، ولكنه محصّن بالممانعة، ولذلك علينا أن نمتلك في توجهنا إليه وسيلة الغواية للغوص في مكنوناته ودهاليزه وعتمته، ولملامسة مستوياته وطبقاته الدلالية، وفي قراءتنا هدف، وهو تفكيك الدال واستنطاق دلالاته وعلاقاته الشبكية، ويتمّ بذلك التفاعل والمجاسدة بين النص والقارئ من خلال إنتاج جديد يؤكد شعريته.

ويستوقفنا في العنوان مصطلحا الشعرية والرومانسية:

الشعرية "POÉTICITÉ" علم موضوعه الشعر، أو هي: "كلّ نظرية متصلة بالأدب" "5"، وهي "نظام نظري" "6"، وإذا كانت الشعرية علماً فإنها تستقي قوانينها من الأعمال الخالدة، كما فعل أرسطو في "فنّ الشعر" أكثر مما تستقي قوانينها من الأعمال العادية، "ويكون موضوع الشعرية مفضّلاً بالأعمال المضمرة أكثر منها في الأعمال الواقعية" "7".

ولكنّ مصطلح الشعرية نسبي، وهو ذو عمر طويل بالقياس إلى سواه من المصطلحات، ولذلك فإن دلالته متغيّرة بين عصر وآخر، ومكان وآخر، وناقد وآخر، ويستدعي هذا التغيير أحيانا أن تكون دلالته على طرفي نقيض، فالشعرية قواعد تستنبط من الشعر نفسه، ومفهوم الشعر متبدّل في موضوعاته وحجمه وشكله وأجناسه عند الأمم بتغيّر الظروف والمعطيات المختلفة، فالشعرية عند أرسطو محاكاة، وتنحصر المحاكاة في أجناس شعرية ثلاثة عنده: المأساة- الملهاة- الملحمة، وهي تتلخص في الشعر الموضوعي، ولذلك ذهب أرسطو إلى أن الشاعر "ينبغي أن يكون أولاً صانع القصص قبل أن يكون صانع الأوزان، لأنه يكون شاعراً بسبب مايحدثه في المحاكاة، وهو إنما يحاكي الأفعال" "8"، ولذلك فإنّ أرسطو لايُقيم وزناً للشعر الغنائي في شعريته، وذلك لأن عصره هو عصر الشعر الموضوعي بامتياز.

لكنّ مصطلح الشعرية تحوّل تحوّلاً جذرياً في المذهب الرومانسي، فاستُبدلت الشعبية بالنبل، والذاتية بالموضوعية، والداخل بالخارج، والشعر الغنائي بالشعر الموضوعي، فاتجه الشعر إلى مخاطبة القلب، وغدت لغته لغة العاطفة والوجدان، وصار تعبيراً بعد أن كان محاكاة.

والرومانسية "ROMANTISME" مذهب أدبي تجديدي في جميع الفنون، ثار على المذهب الكلاسيكي المتشبث بالأدب الإغريقي وقواعده، وهي تدفع الإنسان نحو الطبيعة وإيثار الحسّ والعاطفة، وتفضّلهما على العقل والمنطق، وقد أولت الذات الفردية مزيداً من الاهتمام، وذهبت إلى أن الشعر إلهام، والشاعر عبقري الخيال والأحلام والحبّ، واهتم الرومانسيون بالشعر الغنائي أكثر من اهتمامهم بالشعر الموضوعي "9".

2ً- في قراءة النّص:

أ-المحور الأفقي:

1-المستوى الإيقاعي: علينا أن نشير أولاً إلى أن النّص الذي نحن بصدده قد اتخذ من البحر الكامل هيكلاً إيقاعيّاً له، وهذا الهيكل صالح، قبل أن تدخل القصيدة في التشكيل والنسج والتلوّن بالتجربة الشعرية، لأن يكون ذا موضوعات مختلفة ودلالات مختلفة؛ فهو كاللوحة بلا لون، واللفظ في المعجم، يحتاج إلى تجربة جديدة ليحيا بها من خلال السياق الذي يمنح هذا الهيكل دماً

جديداً وجسداً جديداً، وهنا جاء صوت الشاعر مطران، لينفخ في هذا البحر حياة جديدة، ولينشد من خلاله تجربته التي عاناها.

ودور الإيقاع في التكرار المتساوق المطّرد الذي تقدّمه تفعيلات البحر الكامل بين بيت وآخر كدور النبض في الجسد الحيّ، فالشاعر -هنا- يتّكئ على القافية من خلال حرف الروي وحركته ليندفع إلى البيت الذي يليه، كالنبض في القلب الحيّ الذي يتكئ على استمرار تدفق الدماء في الشرايين، وكالموجة التي تتكئ على سابقتها لتندفع من جديد، وتعيد التجربة التي كانت، فالحضور يخفي تحت طيّاته وفي ثناياه غياباً، والغياب يتجلّى في الحضور، والسابق في اللاحق، ويتضمّن اللاّحق في جسديته وتجسيده السابق، وإذا كان الماضي في الحاضر، وكان الحاضر في الماضي، فهذا دليل أوّليّ على أن الشكل الذي تتبنّينُ (STRUCTURALITÉ) فيه القصيدة عضوي، فالتجربة الصاهرة تتجلّى في لحظات القول، كما تتجلّى في لحظات الصمت في إيقاعية التفعيلات وتكرارها وفي لحظات الصمت القائمة في أمكنة الفراغات التي تفصل بين بيت وبيت أو بين شطرة وأخرى في البيت الواحد، وليست لحظة الصمت سوى لحظة يستقرّ فيها النغم الإيقاعي لحظة، لينهض من جديد في حركته، ويواصل التجربة الواحدة في رؤاها ونسيجها إلى لحظة الاستقرار الأخير والتبليغ. وهكذا يكون ارتباط التفعيلة بالتفعيلة، والبيت بالبيت، والمقطع بالمقطع، وليس هذا الارتباط تشكيلاً صوتيّاً وحسب، وإنما هو ذو صلة بالدلالات التي تظهر في البنية السطحية والدلالات التي تخفيها تلك البنية أوتستبطنها، فالإيقاع الراكد يخلق الركود في النفس الإنسانية، ويشكّل الإيقاع السريع الحركات الانفعالية ويدفعها إلى التوتر، سواء أكانت حزينة أو راقصة، ثم إن التساوق في التفعيلات المتكررة في البيت الواحد يؤدي إلى التقارب بين الدلالات، وهو يقدّم، بشكل أو بآخر، دلالة رتيبة تعمق التجربة التي عاناها الشاعر، ولكن ليست هذه التفعيلات المتكررة الرتيبة سوى البنية السطحية التي تتجلّى لنا من خلال الأبيات بتراتبها وتساوقها وتماثلها، وهي تخفي في إيقاعيتها المستبطنة توتّراً نفسيّاً حاداً تشير إليه لحظات الصمت من جهة والبؤر التركيبية الدالّة من جهة أخرى.

وثمة قيمة تعبيرية للصوت، ولانقصد بذلك قصدية اللغة كما عند الإغريق واللاتين وابن جنّي في "الخصائص"، وإنما نرمي إلى أنّ تراكم أصوات معيّنة أكثر من غيرها في البيت أو المقطع أو القصيدة يُشيع في النص مناخاً محدّداً، فتشابه البنية الصوتية يمثّل بنية نفسية موازية ومنسجمة ومتشابهة تستهدف تبليغ

الرسالة بوساطة التكرار من خلال الترديد المتصل (الجمل المتشابهة المتقاربة مكانيّاً) أو المنفصل، وإذا توقفنا عند بعض العبارات الإيقاعية في هذا النص وجدنا أن التماثل الإيقاعي المتصل يهيمن على كثير من جمله الموسيقية، ومن أمثلة ذلك:

لم أنعم كذي جهل/ لم أغنم كذي عقل.

لاينبغي أن يُفهم هذا التشاكل التركيبي النحوي الذي يُنتج الإيقاع على أنه صناعة وحسب ولكنه صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بوساطة تعادل التراكيب النحوية أو إعادتها من خلال ألفاظ ذات إيقاعات متساوية تماماً، وقد نجد تماثلاً صوتيّاً متقارباً بين الأشطر المتجاورة في مثل قوله:

1-ياكوكباً من يهتدي بضيائه /ياموردًا يسقي الورودَ سرابُهُ/ يازهرةً تحيي رواعي حسنها.

2-نعمَ الضلالة حيث تؤنس مقلتي/ نعم الشّفاء إذا رويت برشفة/ نعم الحياة إذا قضيتُ بنشقة.

3-متفرّدٌ بصبابتي/ متفرّد بكآبتي/ متفرّدٌ بعنائي.

4-شاكٍ إلى البحر/ ثاوٍ على صخر.

5-أوليسَ نزعاً للنهار/ أوليس طمساً لليقين/ أوليس محواً للوجود.

إنّ الشاعر حرص على المساواة والتوازن في التعامل الإيقاعي بين الوحدات المجاورة، فكان ترديده متّصلاً، وإذا كان الترديد هنا شبيهاً بالتكرار، وهو سمة من أهمّ سمات الشعرية، فإنّ الشاعر لايقول، وإنما هناك بؤر لفظية أو تركيبية أو بنى مقطعية "STRUCTURES SYLLABIQUES" هي التي تقول، وهي التي تتمركز في واجهة النص وخلفيته، فتحدث المباطنة "INTÉRIORISATION"، وتتواشج اللغة في اللغة من خلال إيلاج البيت بالبيت، والمقطع بالمقطع وتواشجهما، إلى أن يتماهيا تماهياً جسدياً، فيكون هذا التماثل والتماهي الصوتي المتصل نتيجة من نتائج تماثل الدلالات المتصلة في البيت أو المقطع وتواشجها، أو كما يقول جان كوهن: "تبقى المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية دليلين طبيعيين للمماثلة المعنوية" "10".

والقافية في هذا النص مكوّنة من متحرّك فساكن ومتحرّك فساكن، وقبل حركة حرف الروي ألف مدّ، يمتدّ من خلالها الصوت، ليقع بعدها من خلال حركة الروي (الهمزة المكسورة الممدود ماقبلها)، لتشير إلى السقوط إلى أسفل

مع كلّ بيت، وكأنّ هذه الأبيات في حركتها الانكسارية المتكررة شبيهة بالحركة التي تشكلها الأمواج، تنهض لتسقط، وهكذا، وكأنها تشير أيضاً إلى أنّ كلّ شيء في الحياة لابدّ من أن يصل إلى القرار والسقوط والنهاية، وهذا ما تقابله تجربة الشاعر مع حبيبته، وهي تجربة متصلة بحياة الشاعر كما تتحدّث الأبيات، فهي التي تسبّب له الأحزان، وهذه الأحزان المتراكمة تتغلّب على جسد الشاعر الضعيف، وتتكرّر الهاوية والحفرة عند كلّ رويّ في الأبيات الأربعين التي يتشكّل منها النص، ولكنّ الهاوية التي تصل إليها تجربة الشاعر ممثلة بهذه الإيقاعية الرمزية، وهي بعيدة عن السرعة والعنف، وكأن النفس التي تتألم تحتضر على نار خفيفة، وتوترها العنيف استسلامي، فالنفس سجينة تختنق شيئاً فشيئاً إلى أن تصل إلى النهاية، وهذا مايثبت أن التشكيل الإيقاعي في هذا النص هو تشكيل نفسي قبل أن يكون تشكيلاً صوتيّاً؛ أو كما يقول جان كوهن في علاقة القافية بالمعنى: "الحقيقة أنّ القافية ليست أداة، وليست وسيلة متعلّقة بشيء آخر، ولكنها عامل مستقلّ، أوصورة تضاف إلى غيرها، وهي مثل هذه الصور الأخيرة لاتبدد وظيفتها الحقيقية إلاّ إذا وُضعت في علاقة مع المعنى" "11".

2-المستوى المعجمي: تحتاج معرفة الخطاب الشعري إلى القبض على دلالته ورصد شبكة العلاقات المتداخلة التي تكوّن جمالياته، وتخفيها عن القارئ، فالدلالة في النص تبين وتخفى سريعاً، إنه يؤمئ ويوحي وينتشر ويلمع، ولكنه لايشير، وهذه الحركية بين الخفاء والتجلّي، وبين التجلّي والخفاء، سمة من سمات النص المفتوح الثري، وهي التي تفعل فعلها في ذهنية القارئ، وتدفعه إلى المقاربة والمجاسدة والإنتاج، وهي فاعلية إحضار الغائب واستنطاق المسكوت عنه، و "لتحقّق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة في وعي القارئ، ثم يعثر عليها في الوقت نفسه" "12"، ويأتي -هنا- دور المعجم الفني ليسهم في استنطاق الدال الذي يسبح في فضاء شاسع، ويخلق فضاءاته الموحية، ولهذا لابدّ من اللجوء إلى التزامني "SYNCHRONIE" لإيقاف هذا الجامح الراكض كجواد امرئ القيس الأسطوري في كلّ اتجاه، للكشف عنه في أنساقه وحقوله الدلالية التي تشعّ منها وتنطلق وتتكسّر الدلالات اللانهائية، وتتشظّى في الآفاق والأبعاد والمستويات.

وإذا كانت الألفاظ علامات فإنّ القارئ ينفذ إلى الخطاب الشعري عبر مناطقه الرخوة التي تشكّل هذه الألفاظ العلامات، فالعلامة اللغوية وحدة أساسية في بنية الخطاب، ولذلك فإنّ المقاربات النقدية المعاصرة ترتكن في فضّ دلالة

النصوص والوصول إلى بنيتها التحتية إلى هذا المستوى، ومن هنا تتمتّع دراسة المستوى المعجمي في نصّ ما بأهمية في استنطاقه ومعرفته.

ويُقصد بالمستوى المعجمي مجموعة الشفرات والإشارات والعلامات اللغوية التي تشكّل بنية نصّ ما تشكيلاً جديداً من خلال سياق يشحن هذه الألفاظ المعجمية بمجموعة من الدلالات السياقية التي يتفرّد بها النص الشعري، وهي التي تشكّل حقوله الدلالية "CHAMPS SÉMANTIQUES" التي تُعدّ البنى الصغرى لبنية النص الكبرى (المضمون الإجمالي للنص أو كليته ووحدته).

يتألف هذا النص الشعري من أربعين بيتاً، تتوزّع ألفاظه كما يلي: الأسماء 210، منها 93 اسماً نكرة و117 اسماً معرفة، والأفعال 53 فعلاً، منها 26 فعلاً ماضياً، و27 فعلاً مضارعاً. والقراءة الإحصائية تثبت هيمنة الاسم على الفعل والمعرفة على النكرة، كما تهيمن الأفعال الماضية والمضارعة هيمنة تامة (ليس في النص الشعري أفعال أمر)، وذلك ليؤكّد الشاعر أنّ التجربة التي يعانيها يقينية، وأن مصيره حتمي، ولا أمل له في عودة الحبيبة عما عزمت عليه، ولذلك استخدم هذه الأسماء وهذه الأفعال، ليشير إلى حالة ماضية حاضرة من خلال الوصف والتقرير.

وتُشير القراءة الكشفية للمستوى المعجمي إلى أن هذا المستوى ينفتح على محورين كبيرين يكوّنان المفاصل الأساسية لهذا النص، وينفتح كل محور منهما على مجموعة من المعاجم الفنّية الخاصة به.

-*المحور الأول*: محور المرض وهجران الحبيبة والحزن والشقاء والعزلة الاغترابية والموت، وماله صلة بهذه المعاني.

-*المحور الثاني*: محور الصحة والشفاء والحياة، وماله صلة بهذه المعاني.

يمثّل المحور الأول قطب النص الشعري وبؤرته، فتنضوي تحته عدة محاور فرعية، تصبّ كلها في محور الموت، وإذا ضربنا لذلك مثلاً بالبنية الصغرى التالية: "قلبٌ أذابته الصبابة والجوى"، وجدنا أن الإذابة تتضمّن في السياق المرض والهجران والحزن والشقاء والعزلة والاغتراب والموت معاً، فالقلب ليس سليماً، فقد أُصيب بحادث ما غيّر في مسيرته وحركته وطبيعته، وهذا الحدث هو هجران الحبيبة، وقد أفضى الهجران إلى الحزن والشقاء والعزلة والاغتراب الذي يعيش فيه الشاعر، وهذا ما يُفضي إلى الذوبان، وهو حالة من التلاشي والاختفاء والموت (ذوبان الشمعة- الملح- السّكر.. إلخ)،

ولكنّ هذا الذوبان أو التلاشي حاضر في بنية النص التحتية كحضور السّكر أو الملح في الماء أو الطعام..

ويتشكّل المحور الأول من معاجم فنّية متداخلة، أهمّها:

-*المعجم الفنّي الأول: المرض ومافي حكمه:*

داءٌ ألمّ/ غلالةٌ رثّت من الأدواء/ يفتّها كالسقم في أعضائي.

-*المعجم الفني الثاني: الهجران وما في حكمه:*

قلبٌ أذابته الصبابة والجوى/ هل مسكّةٌ في البعد للحوباء.

-*المعجم الفني الثالث: العزلة والاغتراب ومافي حكمهما:*

عبث طوافي في البلاد/ علّة في علّة منفاي لاستشفاء/ متفرّد بصبابتي/ متفرّد بكآبتي/ متفرّد بعنائي/ شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري/ ثاوٍ على صخرٍ أصمّ/ صدري ساعة الإمساء.

-*المعجم الفني الرابع: الحزن والشقاء ومافي حكمهما:*

الدمع من جفني يسيل مشعشعاً/ تقطّرت كالدمعة الحمراء/ آخر أدمعي لرثائي/ تضاعفت برحائي/ استبّدا بي/ قلبٌ أذابته الصبابة والجوى/ والروح بينهما نسيم تنهّد/ كتب الشقاء على الورى.

-*المعجم الفني الخامس: الموت ومافي حكمه:*

يضعفه نضوب دمائي/ أن يهلكوا بظماء/ تميت ناشقها بلا إرعاء/ قضيتُ بنشقة.

إنّ هذه المعاجم الفنية الخمسة تصبّ في المحور الأول الذي يدلّ إلى العزلة والاغتراب والحزن والشقاء والموت، وكلّ ماله صلة بهذه الدلالات، وهو محور يهيمن -كما سنرى- على المحور الثاني الذي يمثّل الوفاء والحبّ والحياة، ويطغى على بنية النص، ولذلك فإنّ مناخاً في الحزن الرومانسي خيّم على معجم الشاعر الفنّي.

المحور الثاني: العافية والصحة والحبّ والوفاء والحياة والسعادة. والمعجم الفنّي في هذا المحور واحد، وهو الشفاء والصحة:

خِلتُ فيه شفائي/ نعم الشفاء/ غربة تكون دوائي.

يتجلّى لنا من ملاحظة المحورين السابقين هيمنة معجمية المحور الأول على معجمية المحور الثاني في النص، وينفتح هذا المحور على فضاء حركي

يتسع، ويمتدّ شيئاً فشيئاً ليشكّل فضاء الحزن والموت، حتى جاء مجسّداً لدلالات تعذيب الذات (المازوخية) إلى حدّ تغييبها عن دور الفعل والفاعلية، ولذلك فإن المحور الثاني جاء فقيراً في معاجمه الفنية، حتى إنه يكاد لايذكر بالقياس إلى المعاجم الفنية في المحور الأول، وقد نذهب إلى حدّ القول: إنّ دلالات المحور الثاني تعكس في دلالتها المغيّبة دلالات المحور الأول في وظيفتها، وتبثّها في النص الشعري، فالشفاء الذي جاء في البيت الأول موهوم، لارتباطه بالفعل "خلت"، وهو هنا من أفعال الظنّ، وهو في البيت السادس عشر في حالة الرجاء والتمني، وليس في حالة التحقّق، هو رغبة تظلّ خارج التاريخ مالم تنتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود الفعلي عبر الفعل الإنساني، هو شفاء الحلم والرغبة، ولكنه ليس شفاء الحقيقة، فالواقع يشكّل سدّاً منيعاً يحول دون تحقيق هذا الشفاء، أو هو على حدّ قول المتنبي:

ماكلُّ مايتمنّى المرءُ يدركُهُ تجري الرِّياحُ بمالا تشتهي السُّفُنُ "13"

ويقترن الشفاء في البيت الثامن عشر بالغربة والمنفى، ومع أن الشاعر يُنشد هذا الشفاء ويترقبه فإنه، في الوقت ذاته، يراه متعذر الوقوع، ولذلك فإنه يستسلم لإرادة الحبيبة الطاغية التي تسلّمه إلى الدموع والأحزان والغروب النفسي والمساء الشخصي.

3-المستوى التركيبي: دخل الشاعر إلى القصيدة في لحظات من التصدّع النفسي تحت وطأة الهزيمة في الحبّ والحياة، ولذلك فإنه أخذ يُعيد بناء اللغة لتجاري تجربته وضوحاً ودلالة، وإذا كان المستوى التركيبي يعني التركيب النحوي والتركيب البلاغي، فإنّ الوقوف عند الأول منهما سيكون سريعاً، لأن الملاحظ على المستوى النحوي أنه بعيد عن التعقيد والانزياح، وقد ظلّت الجملة تتحرّك ضمن خصائص الجملة العربية المألوفة، جارية على مجراها، بسيطة، قليلة التقديم والتأخير، لاتعقيد ولا التواء فيها.

أما التركيب البلاغي فهو تحوّلي استبدالي، فالدلالات تتحرّك من الصورة الأمامية إلى الخلفية لتتناغم مع السياق في وظيفته الكليّة، فإذا كانت وظيفة الحبّ تتناغم والحياة نفسها، فإنها في هذا الخطاب تتحوّل إلى نقيضها الموت، وتتجلى في الموت الشخصي والموت الفني في المقطع الثاني إذ أضاع الشاعر بالحبّ عمريه: عمره الشخصي وعمره الإبداعي، ويُستهدف عادة من الاستمتاع بجمال الطبيعة التنعّم والراحة، والاستجمام والمعرفة، ولكن الاستمتاع بجمال الطبيعة

في المقطع الرابع (طيب الهواء- حسن المقام- الطواف في البلدان- الجلوس إلى البحر... إلخ) يتحوّل انزياحياً إلى مصدر من مصادر الغمّ والكدر، ويلجأ المرء إلى فراشه في المساء ليرتاح من عناء يوم طويل، وينسى معاناته، وماجرى له من متاعب وعقبات، وماواجهه من كدر وغمّ، لكنّ الدلالة في البيت السادس والعشرين تتحوّل أيضاً انزياحياً إلى نقيضها، فإنّ الغمّ يتزايد في وقت الراحة المساء، فإذا هو وقت التذكر والحسرات والتأوهات، وإذا الفراش الوثير يتحوّل هو الآخر إلى أشواك تقضّ مضجع الشاعر.

ثمة صورة جاءت في نهاية النص تشعّ بالدلالات، وتستحقّ التحليل، وهي: "فرأيتُ في المرآة كيف مسائي"، فالتركيب النحوي فيها مألوف: فعل وفاعل وجار ومجرور ثم جملة اسمية في موقع المفعولية، ولكن الصورة تتكوّن من ألفاظ يمكننا أن نتوقف عند لفظتين منها: المرآة- مسائي، لتحليلهما من جهة الصورة، فالمرآة- حقيقة- لاتوضّح صورة المساء، فهو ظلمة، ولاتظهر الظلمة في المرآة، وهي تحتاج إلى النور للإظهار، ولذلك فإنّ الشاعر استخدمها استخداماً انزياحيّاً، فنقل مدلولها المعجمي الأمامي إلى مدلولها الخلفي الشعري بوساطة السّياق.

أجرى الشاعر عملية استبدالية لتوليد الدلالات الجديدة من ألفاظ مألوفة، أو كما يقول جان كوهن: "المنافرة IMPERTINENCE" خرق لقانون الكلام، وهي تتحدّد على المستوى السياقي "PLAN SYNTAGMATIQUE"، والاستعارة خرق لقانون اللغة، وهي تتحدّد على المستوى الاستبدالي "PLAN PARODIGMATIQUE" "14".

ثم هو يُقيم هذه الخطاطة ليؤكد أن الاستعارة انزياح استبدالي:

الدال

المدلول 1+

المدلول 2 ←——— السياق "15".

وبناءً على ذلك فإنّ لفظة "المرآة" غنيّة بإشعاعاتها وإيحاءاتها، ومنها الطبيعة التي تمثّلناها في المقطع الرابع من بحر هائج مضطرب عاصف شاكٍ برياحه الهوجاء التي تعبّر عن شكاية الشاعر نفسه، ومنها هذا الفضاء الضيّق الخانق الذي يكادُ يطبق هو الآخر على صدرِ الشاعر، وكأنه ليل امرئ القيس أو النابغة الذبياني، فالبحر المتسع الأرجاء والآفاق ضائق كصدر الشاعر، والهموم

تهيمن على عينيّ الشاعر وتحجب عنه كلّ جمالية في الطبيعة، وبخاصة حين يأوي إلى فراشه ونفسه ساعة الإمساء، وهذه الغمة التي تغشى البرية هي غمّة الشاعر النفسية، والأفق معتكر، قريح جفنه، ضائق، مدمّى.. إلخ، فلفظة المرآة انتشارية في النص، فهي مرآة الرمز، وهي مرآة الطبيعة، والطبيعة هي مرآة الشاعر، وهما متشاكلان، فالمرآة ذات وظيفة معطّلة، والطبيعة أيضاً ذات وظيفة معطّلة، فجمالية البحر والشاطئ والفضاء لا تستطيع أن تخفّف من أحزان الشاعر، وإنما هي تذكره بها، والطواف في البلدان مصدر غمّ هو الآخر، ولذلك كانت المرآة تمثّل تجربة الشاعر التي تتضمّن هذه الدلالات وسواها.

التجربة الشخصية

⇑

الطبيعة ⇒ ***المرآة*** ⇐ ***الحياة والحبّ***

وأما لفظة "مسائي" فهي تركيب إسنادي، أسند فيه الشاعر لفظة "مساء" إلى ضمير مفرد المتكلّم، وهذا مايشكّل انزياحاً دلاليّاً، فالمساء -حقيقة- لفظة عامة تخصّ الطبيعة، وتدلّ إلى وقت محدّد، ولكن الشاعر نقلها من الدلالة الطبيعية إلى مساء خاصّ به، كما فعل من قبل امرؤ القيس بليله الخاص به:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدولَهُ (عليَّ)، بأنواع الهموم ليبتلي "16"

ليس هذا المساء حقيقياً، فياء المتكلم التي أُضيف إليها، تحرفه عن المعنى المعجمي، وكأننا إزاء لفظة غير عادية، فنحن لاندخل مع الشاعر إلى مسائه إلاّ بصفتنا متلقّين لتجربته، وتشكّل اللفظة صورتين: أمامية وخلفية، تمثّل الصورة الأمامية المساء الحقيقي، وهو المدلول الأول غير المقصود لذاته، وتمثّل الصورة الخلفية مساء الشاعر أو حبّه أو سعادته أو عمره المنتهي من جراء التجربة الشخصية التي مرّ بها.

والمساء زمن يأتي بعده زمن آخر، ويحمل هذا الآخر الفجر والصباح والظهيرة، ولكنّ إضافة ياء المتكلم إليه جعلته مساء عقيماً، وحالت دون استبدال هذا الزمن بزمن آخر، أو حالت دون ولادة ذلك الزمن، وجعلت المساء زمناً بلا زمان آخر، أو زمناً متوقفاً عن الجريان، ثمّ إنّ ورود هذه اللفظة في آخر القصيدة جعل المساء نهاية الزمان ووقوف عجلاته أو تحطّمها، وكأنها القرار الأخير الذي انتهى إليه حبّ الشاعر وسعادته وعمره ونصيبه من الحياة، أو

القرار الذي وقف عليه الإيقاع الموسيقي في لحظة الصمت الأخيرة، ليدع الصمت يتكلم بما يراه ملائماً، أو يقول مالم يقله الشاعر. وهكذا ترك الشاعر نهاية القصيدة مفتوحة على أبعاد لانهائية من الدلالات التي تتوالد وتتناسل، ونقل من خلال التركيب الانزياحي الدلالة المرهونة بالواقع إلى دلالة محرّرة منه.

ب- المحور العمودي:

1-المستوى الدلالي: إن مستويات النص السابقة، الإيقاعي، المعجمي، التركيبي تتقاطع وتتداخل لتشكيل بنية النص الكبرى، أو الخلفية للصورة الكليّة العميقة، وعلى القراءة النافذة أن تسبر تقاطعات النص، وتكشف، وتُنير ماحاول الباثّ أن يحجبه في الزوايا المخفية من بنية النص، ولذلك فإننا سنحاول أن نتلمّس دلالة النص الكبرى في قراءة العنوان والمحاور الدلالية وعلاقاتها.

A- العنوان: كانت القصيدة إلى أواخر القرن الماضي تُسمّى عادة بحرف الروي، فنقول همزية البارودي أو بائيته أو تائيته أو يائيته، ومايميّز قصيدة من أخرى أنها قيلت في مديح فلان أو رثاء فلان، أو أي مناسبة أخرى، وهذا يعني أنّ مايميّزها هو خارج على بنيتها، لكنّ الأمر مختلف في هذا النص الذي يعود زمن نظمه إلى بداية هذا القرن (1902م)، فقد أطلق عليه الشاعر أو سماه أو عنونه باسم "المساء"، فهل جاءت هذه التسمية اعتباطية، أو أنّ اختيار الشاعر للعنوان كان متطابقاً مع النّص؟...

يمدّنا العنوان بزاد ثمين لتفكيك النص وقراءته، فهو المفتاح الأهمّ بين مفاتيح الخطاب الشعري، وهو المحور الذي يحدّد هويّة النّص، وتدور حوله الدلالات، وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أيّ نصّ لايأتي مجانيّاً أو اعتباطياً، فهو ليس كالاسم في الإنسان، لأن الإنسان يسمى بعد ولادته مباشرة، وربّما لايكون الاسم دالاً عليه كلّ الدلالة، فقد نسمي مولوداً ذكراً فريداً أو ذكياً أو كاملاً أو صالحاً أو حسناً، ولكن النتيجة قد تخيّب ظنّنا وآمالنا، وقد تكون أن فريداً لايكون فريداً، وأن ذكياً لايكون ذكيّاً، وأن صالحاً غير صالح، وكاملاً غير كامل وحسناً غير حسن، فالاسم، هنا، اعتباطي احتمالي، ولكنّ الأمر في النصوص الأدبية مختلف، فالنّص يسمى بعد إنتاجه إنتاجاً نهائياً وبعد أن يصبح قابلاً للاستهلاك، فعلى الاسم أن يكون صالحاً للمسمّى دالاً عليه، ولذلك فإنّ العنوان -هنا- بمكانة الرأس من الجسد لا بمكانة الاسم من المسمّى المولود، والعلاقة بين العنوان والنص رحمية، ومادام للعنوان في النص الأدبي

هذه المكانة فإن ماتحت العنوان يكون دالاً عليه، ويكون الرأس (العنوان) متصلاً بالجسد بقنوات وشرايين.

وإذا عدنا إلى العنوان "المساء" وجدناه محدّداً بـ "ال" التعريف، وهذا يدلّ إلى أنّ الشاعر لايريد أيّ مساء، وإنما يقصد مساءً خاصّاً بيوم محدد أو بشخص محدّد، ولكنّ السياق لايشير إلى يوم محدّد في تاريخ محدّد، وإنما عرّفه الشاعر هذا التعريف ليظلّ المساء المحدّد قريباً من اللاتحديد، أو هو ترك التحديد للسياق، ويعني التعريف أنّ ماجاء في النص هو كلّ ماتعرفه الذات الناطقة، ولذلك فإنّ الحركة السوداوية أخذت منحىً يقينياً من خلال السرد والإحساسات، فهذه الذات تدرك سلفاً النتيجة التي ستؤول إليها، ولذلك فإنّها تتكلّم، وفي كلامها معرفة ونبوءة.

والمساء -لغة- وقت المساء، ولكنّ السياق يبيّن أن هذا المعنى غير مقصود لذاته، ويبيّن الاتجاه العام في دلالات النص الصراع بين عاطفتين تتنازعان مخيّلة الشاعر ونسيج النص: الألم بسبب المرض، والألم بسبب هجران الحبيبة، وتجري الدلالتان في تيارين يتشابكان حيناً ويتداخلان حيناً إلى أن تهيمن عاطفة ألم الهجران على العاطفة الأولى، ثمّ تخفيها إخفاءً تامّاً من دالآت النّص، ليتحوّل بعد ذلك المناخ إلى رثاء شخصي، وإذا "ال" التعريف في "المساء" تنتقل من البداية إلى النهاية، لتتحوّل إلى ياء المتكلّم "مسائي" في البيت الأخير، فإذا الشاعر يحدّد الدلالة المقصودة، ليفتح أمامنا الآفاق البعيدة على ماتبثّه هذه اللفظة الانزياحية من مجالات، كالمصير، والنهاية، والموت الذاتي والإبداعي.

B- <u>المحاور الدلالية وعلاقاتها</u>: تتشكّل القصيدة من ستة مقاطع، ويتشكّل كلّ مقطع من مجموعة من الدوال والمتتاليات المتلاحقة ذات الدلالات المتعددة التي تتنافر وتتباعد، لتتقارب فيما بعد، وتؤدي وظيفة واحدة، فالمقطع الثالث -مثلاً- يتكوّن من ثمانية أبيات، يبدؤها الشاعر بثنائية من الدلالات المتقابلة، فالشاعر يطلق على حبيبته صفات محبّبة (كوكب- مورد- زهرة)، وهي صفات تتضمّن في ذاتها أساسيات الحياة، فالكوكب مصدر النور، والنور مصدر المعرفة والحياة والجمال، وليست الشمس سوى كوكب من الكواكب، ولاتكون الحياة بلا شمس، والمورد المنبع وأصل الماء، والماء أساسي للحياة، ومن دونه يتعذّر العيش، إضافة إلى أن الماء مصدر جمالي آخر، وهو مصدر لاغنى عنه للحياة في الإنسان والحيوان والنبات، والزهرة مصدر آخر من مصادر الجمال والرقة، والعطاء، وهي مصدر من مصادر السعادة التي تبثّها الزهرة في عيون

من يستنشق عبيرها أو يستمتع بجمال طلعتها، والحبيبة تجمع هذه الصفات معاً، وتستبطنها، ولكن الشاعر يصف في الوقت ذاته أنوار هذا الكوكب بالضلالية درباً وعقلاً، ويصف ماء المورد بالسّراب الخادع، ويصف عبير الزهرة بالسمّ الزعاف، فالمقطع يقدّم لمتلقّيه هذه الصفات المحبّبة، ثمّ ينفيها، يرسمها ويمحوها، يبيّن أنّ العاشق لايعيش أيامه السعيدة دون أن يعكّر صفوها الزمن، ويكشف أن الوصول إلى السعادة المطلقة ضرب من الوهم، فالعشق مصدر من مصادر السعادة والحبّ والتشوّق إلى الجمال، ولكنه يحمل في داخله الشقاء والدموع والأحزان، فكل شيء يحمل نقيضه في ذاته، فالحياة في الموت، والموت في الحياة، والغدر في الوفاء، وليس هذا القدر من الجمال الساطع الذي تتمتّع به الحبيبة سوى صورة عن الغدر الكامن في أعماقها، فهي أنثى مراوغة مخادعة غادرة، همّها أن تهيمن على من يحبّها، فإذا استمالت قلبه وتملّكت منه لدغته، وأفرغت في قلبه سمّها الزعاف، فأودت به إلى التهلكة، وهذا يفضي إلى أنّ جمالها شرير، وأن حرباً تقوم بين عالمي العاشق المسكين المغرور المخدوع السّاذج الوفي وهذه الأنثى المتربصة الخادعة الشريرة، وشتان مابين العالمين، وإذا كانت النتائج تُقرأ من المقدمات فإن نهاية هذا العاشق واضحة المعالم جليّة، والدوال في الأبيات الثلاثة الأولى من هذا المقطع توحي بذلك، فالوفاء من جانب هذه الأنثى معدوم، والدوال هي: "يهديه طالع ضلّة ورياء- أن يهلكوا بظماء- تميت ناشقها بلا إرعاء)، وهذا يومئ أيضاً إلى أنّ الشاعر يتهم الحبيبة صراحة وضمناً بأنها غير وفية، وكأنّه يحذّر الآخرين من مغبّة أن يكونوا عشاقها، فقلبها لم يخفق مرّة واحدة بالحبّ، ولذلك فإنه يثور عليها، ويواجهها بالأدلة مواجهة صريحة.

ويظنّ القارئ أن الشاعر اكتشف ثغرة في شخصية الحبيبة، وبناء على ذلك فإنه يتوقّع منه أن ينقلب على أوضاعه ويتغيّر، كأن يعاقبها، أو يثأر لنفسه منها، أو يقابلها بالخيانة والغدر، أو يتخلّى -على الأقل- عن هذه الحبيبة المخادعة الغادرة، ولكن ثبات العاشق على أوضاعه القديمة لايفاجئ القارئ كلّ المفاجأة في بقيّة المقطع، فهو يقدّم الدوال التي تؤكّد أنه سلّم أمره وقلبه وحياته لسلطان الحبّ والحبيبة، كما تسلّم الذبيحة نفسها لذابحها، والحبيبة محكّمة تفعل ماتشاء دون رغبة منه في الاحتجاج، أو الرفض، فهي السيّدة، وهو العبد المطيع، بل هو يستغفرها على مابدر منه من اتهامات أو دفاع عن النفس، ويسمّى ماجاء في اتهاماته وثورته السالفة عتاباً، ولايكون العتاب إلاّ بين المحبّين، وهو انجذاب

وتعالق وإعادة اتصال، لا انفصال وقطيعة، ثمّ إنه يراجع نفسه، ومنْ هو ليعاتب سلطان الحبّ والحبيبة؟ وتبرز -هنا- صورة المرأة الأسطورية المتحكّمة التي لا رادّ لإرادتها وسطوتها وسلطانها، فهي الزهرة والكوكب والمورد، ولاحضور له من دونها، وهذه الصورة هيمنت على الشعر الرومانسي الصافي، ثم من هو إزاء هذا الجمال المطلق المسلّط والفتنة الفتاكة؟ ولذلك فإنه لايكتفي بمراجعة نفسه، وإنّما هو يُخطّئها ويدين أقواله السالفة، فتنعكس الآية، فبعد أن كان هو القاضي في الأبيات الأولى والحبيبة متهمة، غدا في الأبيات الأخيرة من المقطع قاضي نفسه، وإذا هو ينشطر إلى نصفين: نصفه يحاكم نصفه الآخر، ويعنّفه، ويخطئه، ويجازيه على تجرئه إزاء سيادة الجمال المطلق، فينتقل الصراع بين العاشق ومن يحبّ إلى الصراع الداخلي بين العاشق ونفسه، وتتبرأ الحبيبة من كلّ ماوُصفت به في بعض الأبيات، ولايشكّ العاشق لحظة في أنّ هذه الأفكار والتصوّرات التي وُضعت بها الحبيبة كان ينبغي ألا تكون، فهي التي أساءت إلى جوهر الحبّ نفسه، ولذلك فإن منزلة الحبيبة ترتفع فجأة من متهمة خائنة شريرة إلى منزلة المرأة الأسطورية الملاك والمثال، فيعتذر منها الشاعر بلفظة "حاشاك"، وهي لفظة تحمل معاني الحبّ والعبادة والتقديس، وتجعل هذه الأنثى فوق الشبهات، وتستثنيها مما جاء من أحكام وصفات طائشة، ولذلك فإنه يؤنب نفسه ويعرّضها للشقاء، والشقاء مكتوب على المحبيّن والبشرية، وهذه -كما يرى الشاعر- سُنّة الحياة، وهو يواجه نفسه بهذه الحقيقة الرومانسية: إذا شئت ألاّ تتحمّل الشقاء فلماذا أنت عاشق متيم إذاً؟ وكأن الحبّ والشقاء في دلالات هذا المقطع وجهان لعملة واحدة، وهما متلازمان، ولذلك فإنّ الشاعر العاشق يتقبّل بعد ذلك نتائج الحبّ، ويندفع إليه بإحساسات رومانسية وصوفية صافية، يندفع وراء هذا الكوكب وإن كان يدرك سلفاً أنّه يضلّه، ولكنها ضلالة ممتعة إذا كانت أنوار تلك الطلعة الزهراء تؤنس مقلتيه لفترة ما، وإن كان أيضاً هذا الإيناس وهماً نفسياً، ويندفع أيضاً وراء ذلك السّراب، وهو يدرك أنه سراب لايقود إلاّ إلى مزيد من العطش والتهلكة، ومع ذلك فإنه يوهم نفسه برشفة من وهم ذلك السراب، وهو يندفع وراء تلك الزهرة ليتنشّق عبيرها القاتل، وليكون فيما تبقّى له من العمر عبداً طائعاً، يندرج اسمه بين شهداء الحبّ وعابدي الجمال.

تشكّل هذه الدوال ذات الدلالات المركبة المتناقضة المتواجهة في ثنائيات بين محوري الحب والكره/ الوفاء والغدر/ السيادة والعبودية/ الظلم والعدل/

ظاهرَ الحبيبة وباطنها/ الموت والحياة.. تشكّل هذه الدوال معظم دلالات هذا النص بمقاطعه.

وفي النص الشعري شخصيتان: شخصية تتكلّم، وهي تسرد وتكشف وتروي وترى وتتنبّأ، وهي التي تطرح الأسئلة وتجيب عنها، وشخصية صامتة غائبة، ولكنها متكلّمة في غيابها، حاضرة في كلام الآخر، وهي التي تهيمن على مسرح الذاكرة ومخيّلة الشخصية التي تتكلم، فهي الموضوع الذي تدور حول مفاصله بنية القصيدة، وإذا تركنا الشخصية الأولى الناطقة، واستعرضنا صفات الشخصية الصامتة وجدناها أنثى تتميّز بالانشطار والانقسام إلى عدة إناث، وتتلوّن بعدة ألوان وصفات، فهي الحبيبة، وهي الغريبة، هي العاشقة، وهي القاتلة، هي القريبة، وهي البعيدة، هي الإنسانة، ولكنّ فيها عنصراً أسطورياً، لم تخلُ صفاتها من صفات إيجابية، فهي على الأقل كانت حبيبة الشاعر، ولكنّ الصفات السلبية تطغى على سواها، فهي تسبّب لعاشقها الوفي الداء في المقطع الأول بهجرانها، وهي الأقوى والمهيمن، مع أن اللّه سبحانه خلقها ضعيفة وأنيسة لوحدة الرجل الأول، ومع ذلك فهي صارت بضعفها قوية، وبخضوعها سيّدة، وبأنسها موحشة، وقد وقعت تلك الأفعال على الشاعر الذي يعاني سكرات الموت من جرّائها ومن دون أن تسال عنه، وكأنها لم تأتِ ذنباً، أو لم تقترف إثما بحقّ الحبيب، مع أنها هي التي سلبته كل شيء: عمره وعبقريته في المقطع الثاني، وهي تقوده، وتسيّره، وتدفعه إلى حيث تشاء، بل تقوده إلى حتفه بإرادته، كما يستشفّ من المقطع الثالث، ومع ذلك فهو لايمتلك حقّ الدفاع عن نفسه، ولايملك من أمره شيئاً، وهو يظلّ وحيداً إلاّ من ذكريات حبّه في المقطع الرابع، وتستطيع هذه الذكريات القاسية أن تحلّ محلّ الحبيبة في أثناء غيابها، فإذا كان حضورها عادياً، فإنّ حضورها طاغٍ في غيابها، لأن أحزانه تطبق على صدره ساعة الإمساء، وتدعه في المقطع الخامس إزاء غروبه النفسي، وهو إزاء غروبه الشخصي في المقطع الأخير، ليكون مساؤه هو مساء العمر الذي انتهى.

ويتساءل القارئ حول طبيعة هذه الأنثى: أهي أنثى عادية أو أنثى فوق عادية؟ ففي النص غير صفة من صفاتها، هي الحبيبة، ولكنها غير وفية، هي خائنة غادرة، ولكن صورتها تظلّ أقرب إلى صورة المرأة المثال، هي متهمة، ولكنها بعيدة عن أن تمثل تحت سيطرة قاضيها الشاعر، إنها أنثى الفعل والوجود في النص، وهي التي تسبّب بؤس الشاعر وتجلب له الأحزان، وهي التي تتحوّل من حال إلى حال ومن صفة إلى أخرى بين المقاطع، ولذلك فإنها شخصية

فاعلة، غنية، أما شخصية الشاعر فهي منفعلة ثابتة، لاتتغيّر، ولاتتحوّل بالأحداث؛ فالوفاء يلوّن شخصية الذات الناطقة بألوانه المختلفة، ويجعلها واحدة، ويلوّن التحوّل الشخصية الغائبة المتكلّم عنها بألوانه المختلفة، ويجعلها متعدّدة، فالشاعر أسير الحب ورهين الجمال، تقوده عواطفه، ويُسيّره هواه، وهذا ماتدلّ عليه النداءات في المقطع الثالث، فهي نداءات توسّلية داخلية أكثر منها نداءات خارجية، هي نداءات من أعماق اللاشعور، والنداء لايكون إلاّ التماساً لحاجة، ولايصدر إلاّ عن محتاج إلى مساعدة، وهذا يعني أن الذات المتكلمة تحتاج إلى إغاثة الذات الغائبة، ولذلك فإن الأولى ترفع صوتها بالنداء اليائس التماساً للراحة ورغبة في السعادة، ولكن هيهات ماتتطلّع إليه، فإن الذات الغائبة تتلهّى وتتسلّى بعذابات الذات المتكلمة المستغيثة، وتقهقه منتصرة على ضحيتها، وهنا تبرز سادية هذه الأنثى، وتتجلّى هذه السادية من خلال ذاكرة الذات الناطقة التي استحضرت إلى خشبتها صورة هذه الأنثى.

وإذا توقفنا عند الأسئلة التي تطرحها الذات المتكلّمة فهي قليلة بالقياس إلى الجمل الإخبارية، مع أن النص حافل بالنداء وأساليب المدح والتعجب وسوى ذلك، وتتركّز الأسئلة في المقطعين الرابع والخامس، وهي أسئلة لاتتطلّب أجوبة، لأن الجواب كامن في السؤال نفسه، أو هو في السياق، حتى إنّ السياق يمثّل بجمله الإخبارية والإنشائية سؤالاً واحداً عريضاً: لماذا تقدم هذه الأنثى الحبيبة على ما أقدمت عليه؟ ولماذا يكون الشاعر ضحية هذا الحبّ مع أنه الوفي المخلص المطيع؟..

إن التقريرية السردية التي تطالعنا في المقاطع، وبخاصة في المقطعين الأول والثاني، لاتخلو من تساؤل، أو هي تستحثّ القارئ على التساؤل بينه وبين نفسه، فالقلق الذي ينتاب الشاعر ينتقل إلى المتلقي، لأنّ الحالات الإنسانية واحدة، والمناخ الشعري يُخيّم على الباث والقارئ معاً في الإنتاج الأدبي.

إنّ هذه العلاقات بماتكتنهه من بؤر دلالية تشكّل الفاعلية التي تدفع حركة النص إلى النهاية، فالدلالة الصريحة يؤدّيها سطح النص أو الشكل المحسوس المرئي منه والمستوى المباشر، وهو المعنى القريب، ومن ذلك السرد الذي تقوم به الذات المتكلمة، وهي تصف ما فعلته الحبيبة وما ارتكبته من أخطاء بحقّ الحبيب. أما الدلالة الضمنية فيؤدّيها داخل النص وعمقه والمستوى العلائقي المنتج للحركة الثاوية فيما وراء اللغة المحسوسة، وتتجلّى من خلال الحركة النصية العلائقية، وهذا ما يُطلب إظهاره بالقراءة التأويلية.

لابدّ، للوصول إلى حركة العلاقات الداخلية، من الإمساك أولاً بخيط الدلالة السطحية للوصول إلى ماتحتها، أو للحفر تحت هذه الدلالة للبحث عن النصوص الغائبة المتخفية فيما يريد الشاعر قوله، ولابدّ من معرفة البؤر الدلالية التي يتضمنها النص:

- *البؤرة الأولى*: تعاني الذات المتكلمة الغربة والبعد عن الحبيبة (المقطعان الثاني والرابع).
- *البؤرة الثانية*: الذات الغائبة ظالمة حاقدة سادية، ولكنّ الذات المتكلّمة مستسلمة لطغيان هذه الذات، مقتنعة بمصيرها، مازوخية (المقطع الثالث).
- *البؤرة الثالثة*: لا تستطيع الذات المتكلمة العيش من دون الذات الغائبة، فالحياة على هذه الحال متعذّرة، والذات المتكلّمة مرتبطة بوجودها بذات الشمس الّتي تدلّ من جهة خفيّة إلى الذات الغائبة، فإذا غابت الشمس غاب معها عمر الشاعر، وكان مساؤه، وكأن ذلك يتعلّق بالإرث الأسطوري، ويُعيد على أسماعنا أسطورة لقمان المعمّر وقضيته مع النسر لبد، وهذا ما نجده في المناجاة الأخيرة، في المقطعين الخامس والسادس، حتى يتحوّل المقطعان المذكوران من النجوى إلى وداع الحبيبة والحياة والعالم معاً.

هذه هي الدلالة المهيمنة على سياق القصيدة، وهذا ما تلمّسناه في وحدات دلالية تشكّل مناخاً من تأزّم الذات المتكلّمة وانسحاقها تحت وطأة الحبّ والهزيمة إزاء غياب الذات الأخرى ظاهرياً وحضورها بقوّة فعليّاً، وفقدان التوازن العام في الحياة. وهكذا تتجلّى، في المحاور الدلالية السابقة وفي العلاقات الداخلية التي تتواشجها، حركة النص الهابطة من الداء إلى الهجران إلى الموت.

2 – مقولة النص أو رسالته:

النّص رسالة أو خطاب موجّه من الشاعر إلى حبيبته الغائبة، وهي رسالة تحمل في طيّاتها ألمين: ألم المرض الذي أصبح الشاعر رهيناً له، وهو ألم سطحي بالقياس إلى الألم الآخر الذي يعانيه الشاعر من جرّاء هجران الحبيبة له، وهو الألم الحقيقي الذي يقضّ مضجعه، وهو دافع الشاعر لنظم هذه القصيدة.

والرسالة على الصعيد اللغوي متّصلة بالعنوان، وهو عنوان انزياحي رومانسي "المساء"، ولكنّ أداة التعريف تؤكد وجدانية العنوان والقصيدة معاً، ولذلك فالنص من الشعر الغنائي يخصّ إحساسات الشاعر وتجربته، والشاعر هو الراوي، وهو الموضوع، وهو يحكي ألمه، ويرويه مباشرة من خلال ضمير مفردالمتكلّم(أنا).

والرسالة على الصعيد الشمولي صحيحة، فهجران الحبيبة في الشعر الرومانسي خاصّ وعام، وليس هناك قصيدة رومانسية تخلو من مسحة الحزن أو الألم، وكأنّ هؤلاء الشعراء أحبّوا الألم، وعشقوا تعذيب أنفسهم، فعاشوا في ظلال الحرمان، واستعذبوا الألوان القاتمة واللوحات الظليلة، وهو ما سُمّي بـ "مرض العصر" (Le mal du siécle) الذي ابتدعوه، وطبقوه على أنفسهم، ولذلك فإنّ الخاص يصحّ أن يكون عامّاً، ويتحوّل هذا الخطاب الخاص إلى خطاب شامل يصلح لأيّ تجربة شبيهة بتجربة الشاعر، والحبّ تجربة إنسانية عامة، والهجران كثير في مثل هذه الحالات، وبذلك يطرح الشاعر تجربته من خلال رسالته، فيخرج النص من دائرة الوعي الذاتي إلى مدار الوعي الجماعي، ومن التجربة الذاتية إلى مجال التجربة الرومانسية التي تشكّل هذه القصيدة أهم أبعادها ومفاتيحها؛ فالمساء الذي تنقله إلينا الرسالة هو ما يخصّ الشاعر، ولكنه في الوقت ذاته، مساء رومانسي.

وتطالعنا في هذه الرسالة صفات المرسل والمرسَل إليه والعلاقة بينهما، فالشاعر/ البطل عاشق، وحبّه عذري، وهو يتعذّب ويكتوي بنار الهجران، وهذه الحالة شبيهة إلى حدّ بعيد بحالة ابن زيدون مع ولّادة التي أرسل إليها من سجنه ومن خارجه الرسائل الشعرية، ولكنها ما ردّت عليه جواباً، ولا أجابته، ولا تجاوبت معه أو مع رسائله ودموعه، وهي شبيهة أيضاً إلى حدّ ما بحالة جميل مع بثينة والمجنون مع ليلاه، والشاعر البطل مستعدّ لأن يضحّي بحياته من أجل لقاء واحد، بل ما أسعده حين يموت بين يديّ الحبيبة، ثمّ إنّ الحبيبة هي مصدر الفعل والفاعلية في هذا العاشق، فهي تلتقيه زمناً وتهجره أزماناً، ولذلك فإن الحبيبة هي صاحبة الأمر والنهي، وإن الهجران ذو فاعلية حتمية، وهو الذي سوف يودي بالعاشق البطل.

وصورة الحبيبة في هذا الخطاب صورة المرأة العابثة، فهي التي أضاعت عمر الشاعر الزمني وعمره اللازمني (الفني)، وهي التي تجرّه إلى حتفه، فهي

شبيهة إلى حدّ بعيد بالسيرينات "SIRÉNES" في الأساطير الإغريقية، وهن يجذبن من يستمع إلى غنائهن إلى التهلكة، أو هي إحدى حفيدات السيرينات، فهي تقود من يحبّها إلى الضياع والضلال والرياء والعطش والموت، وهكذا تتحوّل إلى فاعلية شريرة وحركة متحوّلة مختلفة، في حين أنّ العاشق يظلّ على حالة واحدة.

3 – الشكل الطباعي للنص: فصوله ومقاطعه:

قد يكون المثل العربي الشائع:

"إذا كان الكلام من فضّة فالسّكوت من ذهب"، مفيداً في هذا الموضع، فلهذا المثل صلة بكلامنا، وإذا كان للكلام دلالة فإنّ للصمت دلالة أيضاً، وقد تكون دلالته أبلغ، وإن كان يفهم من هذا المثل أنه يُضرب أحياناً للدلالة على الثرثرة، فالكلام يشف ويفضح صاحبه، كالشخصية المسرحية الغنية التي نعرفها من خلال الحوار والحركة والمونولوغ، أما الشخصية الصامتة فهي الغامضة والمبهمة والملغزة.

إن تقسيم النص إلى فصوله أو مقاطعه الستة ليس عملاً اعتباطيًا، وإنما هو تدخل من الشاعرذاته، وهو تدخل يحمل في ذاته دلالات محدّدة ودلالات غير محدّدة، فكلّ مقطع يتصل بما سبقه وبما يتلوه اتصال الانفصال، وهو منفصل عنه انفصال الاتصال، وهو شبيه إلى حدّ بعيد بلحظات الصمت في التقاسيم الموسيقية العربية، فهذه اللحظات تمرّ على الصوت، وهو يرتاح ضمن نغمية الدلالة وحركيتها، ويستقر في باطنها، لينهض العمل الأدبي في حالته النهائية، وهو شبيه أيضاً إلى حدّ بعيد بالعمل المسرحي المكوّن من فصول ومشاهد، أو هو صورة مصغرة عنه، فقد يحمل كلّ مقطع من مقاطع النص ذروة صغيرة تدفعه إلى قرار صمتي، ليقوم هذا القرار بالتعبير اللاّمسموع، وعليه فإن قراءة النص تضعنا إزاء فاعليتين: قراءة الدلالة في سطح النص، وهي قراءة أولى، وقراءة النواة الدلالية القابعة في درجة الصفر، أي في حالة الصمت، وهي قراءة العمق والهدف.

يمثّل المقطع الأول الدخول والتمهيد إلى عالم الذات الناطقة والموضوع معاً، فالذات تعرض على قارئها واقع الصراع الذي تعيش فيه بين داعين يتقاذفانها، ويتنازعان عليها، وهو تنازع الأقوياء على الضعفاء، فتقع هذه الذات فريسة لهما، ولا حول لها ولا قوة، وتقع ضحية دوامة شديدة في نهاية المقطع.

ولكن ماحدث في لحظة الصمت بين المقطعين الأول والثاني، لم يكن بلا فاعلية، إن هناك فجوة ينبغي أن تسدَّ، وقد قامت لحظة الصمت بهذه المهمة، فكانت أبلغ دلالة وأكثر فاعلية، بل إنها قالت من خلال الصمت مايزيد على ماقاله الشاعر في المقطع الأول،وهذا ما نسمّيه "بلاغة الصمت"، فتركّز الداءان في داء واحد قويّ مهيمن، فالرسالة في المقطع الثاني لا تأتي على ذكر الداء الأول (المرض)، وكأنه غاب وامحى في الداء الثاني (الهجران)، أو غدا رديفاً له، أو تابعاً يدور في فلكه، وهذا بعضٍ ما تبوح به لحظة الصمت التي طالعتنا بين المقطعين، وليس ذلك وحسب، وإنّما قد وجهّت فاعلية الصمت الخطاب في القصيدة وجهة أخرى، فقد كان الخطاب في المقطع الأول وصفيّا، وصف الشاعر فيه ما حلّ به من جرّاء تنافس الداءين وتعاونهما على جسده الضعيف، ولكنه بدأ المقطع الثاني بالتوجه مباشرة إلى مخاطبة الحبيبة متهماً مرّة (عمرين فيك أضعت...) متراجعاً مرّة أخرى عن اتهامه (يامنيتي)، مقترباً من الحبيبة ومبتعداً عنها معاً.

ويسلّمه المقطع الثاني إلى فجوة صمتية أخرى في البيت الأخير، فيعود خالي الوفاض، فلا هو نعمَ بجهله، ولا غنِمَ بعقله كما ينعم ويغنم الآخرون، وهكذا يتركنا المقطع الثاني إزاء لحظة صمت أخرى غير مجانية، إنها لحظة مراجعة مع النفس ومع الحبيبة، لحظة فيها العودة إلى الماضي بكلّ مافيه من ذكريات، وتذكّر وحوادث لا يذكرها الشاعر في خطابه صراحة، ولكنّها تتجلّى في المسكوت عنه، فهو لا يذكر الأسباب التي جعلته عاشقاً، ولا يذكر الحوادث التي مرّ بها مع حبيبته، ولكنه يصل إلى المقطع الثالث ليبيّن علاقته الحالية بهذه الحبيبة، فهي علاقة تنافرية مرّة وتجاذبية مرّة أخرى، فصورة الحبيبة خادعة، وهي تبدو له عاشقة وفية من ظاهرها، ولكنها تخفي وراء تلك الصورة صورة أخرى، وهي لا تستهدف من ذلك الظاهر سوى خداعه لترديه بعد ذلك، وهو في هذا المقطع يفسّر ويعلّل، فالحبيبة استطاعت أن تستولي على قلبه استيلاءً تامّاً، وتتمكّن منه، وتستبدّ به، ومع ذلك فهو راضٍ بهذا الواقع، مستسلم لقدره، قانع بالقليل القليل منها، وهذا القليل لا يدوم أيضاً، وهو على مايبدو كلام يخرج من الشفاه لا من القلب، وليس هذا القليل سوى طُعم للإيقاع به، فالحبيبة غادرة تقترب منه لتبتعد عنه، وهكذا يسلّمنا المقطع إلى فجوة أخرى نراها ونتلمّسها في لحظة الصمت بين المقطعين الثالث والرابع، وهذه اللحظة هي الأخرى غنيّة

بدلالاتها وفاعليتها، فهي أولاً توجّه الخطاب وجهة أخرى غير ما كان عليه في المقطعين الثاني والثالث، ويعود الخطاب إلى الذات والحديث عنها ووصفها؛ فالحبيبة ذات قلب قاسٍ، فهي مع غدرها وظلمها لم تتكرّم عليه حتى بالموت، وقد هجرته دون أن تؤنس مقلتيه بأنوار طلعتها الزهراء، ودون أن ترويه برشفة مكذوبة من وهم سرابها، حتى إنها لم تنعم عليه بالسمّ الزعاف الذي تنشره روضتها الغنّاء، بل تركته على قيد الحياة ليكون عذابه أشدّ وأمرّ، تركته وحيداً للذكريات والبعد والهجران والتحسّر، وكأنها المرأة السادية المستبدّة، وهنا تسلّمنا لحظة الصمت إلى المقطع الرابع، وقد آل الشاعر فيه إلى العزلة والتوحّد، ويالها من وحدة قاسية وعزلة مرّة! كما آل الشاعر العاشق إلى التذكر ساعة الإمساء، فتحوّل كل جميل حوله إلى قبيح، وكلّ متسع إلى ضيّق، فالهواء العليل، والمقام الجميل، والطواف في البلاد، والجلوس إزاء البحر، كل هذه الإيجابيات والجماليات والمنشّطات تتحوّل إلى سلبيات وقبح ومثبطات، إن طعم الحياة غدا مرّاً في فم الشاعر لابتعاد الحبيبة عنه، وليست واحدة أخرى في الكون يمكنها أن تسدّ مسدّ هذه الأنثى، وكأننا هنا إزاء قصيدة "البحيرة" "Le LAC" للشاعر الرومانسي لا مارتين بعد أن هجرته حبيبته، فتحولت مشاهد الجمال والسعادة إلى مشاهد للبكاء والحزن والعزلة، وتحوّلت جماليات الطبيعة إلى محبطات، وكأنها تعمل هي الأخرى إلى جانب جماليات الحبيبة على الفتك بالعاشق المسكين، وهكذا يصبح الجمالي في النّص قاتلاً.

إن طواف الشاعر في البلاد من دون الحبيبة لا معنى له، وإنّما هو مصدر غمّ وحزن، ولذلك فإنّ تفردّه كان في صبابته التي لا تعينه الحبيبة عليها، وكان تفرّده أيضاً في كآبته وفي عنائه، وهو لا يجد إنساناً يشكو إليه ماحلّ به، فيتوجه إلى البحر شاكياً باكياً، فإذا البحر هو الآخر يعاني ما يعاني الشاعر، حتى إنّ الصخرة الصمّاء التي يجلس عليها هي الأخرى تتعرّض لمثل ما يتعرض له، وكأن الأمواج التي تفتّتها هي أمواج الأحزان التي تتلاطم في داخله، وتفتّت ما بقي من جسده الضعيف، وهكذا يسلمنا المقطع الرابع إلى فجوة صمت أخرى أقوى وأمرّ، هي فجوة العزلة والغربة والاغتراب النفسي، لنقف مع الشاعر إزاء لحظة التسريع الزمني، وهي لحظة طويلة غنيّة تسلّمنا إلى المقطع الخامس، أو تسلّمنا إلى لوحة الغروب النفسي، وكأنّ الشاعر يستقبل هذا الغروب بلهفة، فهو المنقذ من هذه المعاناة القاسية التي مرّ بها في المقطع الرابع، كما سلّمته إلى الرمز الشعري، فغدا الغروب مرادفاً للحظة الاحتضار والموت، وغدا الموت

يعني الخلاص، فتحوّل الموت من معناه المعجمي إلى دلالته الانزياحية، ومن فاعليته في الحزن في الكلاسيكية إلى فاعلية الإنقاذ في الرومانسية، إنه يحبّب الموت إلى نفسه، فهو الملاذ الأخير (المازوخية)، ولذلك فإن هذا المقطع يبدأ بالتعجب من منظر الغروب (ياللغروب)، فقد دنت ساعة الخلاص، واقتربت ساعة الوصول بعد طول انتظار، ومالت الشمس إلى الزوال، وهذا يذكّر الشاعر بأنّ كلّ شيء في الحياة لابدّ له من الزوال، ولا يريد من ذلك زوال الحبيبة وزوال عمره، وإنما يقصد زوال الألم واستبداده، وهذه هي الشمس تقع صريعة، وكأنّ الأحزان تغلبت على الشاعر فصرعته، وينقلب الفضاء إلى مأتم، أو كأنّه يتلمّس الموت العدمي ليتخلّص نهائياً من استبداد الأحزان والآلام.

ومع ذلك فإنّ الشاعر، في لحظته الأخيرة، في لحظة مابين الغروب والمساء، يودّع حبيبته، وكأنها لم تسئ إليه قطّ، وقد تحولت، في لحظة الوداع، إلى أنثى نقيّة وفية، فيتذكرها والنهار مودّع، وليس هذا النهار سوى نهار الشاعر أو عمره، حتى إن قلبه إزاء صورة الحبيبة الأسطورة يتوقف هائباً خاشعاً راجياً، فصورتها تبعث في نفسه الخشوع، وهو يرجوها كما يرجو العبد سيّده، وليس له في شفاعته سوى دموعه التي تتوحد بسنى الشعاع الغارب، وليس عمر الشاعر سوى بقيّة مما بقي من هذا الشعاع، وليس جسده سوى شبيه بتلك الذرا السود بعد أن غابت عنها شمس حياته (الحبيبة)، ثم تنتهي دموع الكون، ويظلم المكان، فلا نرى الشاعر، ولا نرى حبيبته، ولا نرى هذه الشمس، ليدرك الشاعر الرومانسي وحده أن يومه قد زال، وأنه رأى في مرآة الطبيعة مساءه هذا.

إنّ لحظات الصمت هذه تتضمّن النواة الدلالية في النّص، لأنها مشحونة بقوّة إيحائية صامتة، تستدرج القارئ إلى إكمال النص وإنتاجه، وتورّطه في البحث عن عناصر الغياب، ولذلك فإنها تستثير الجدل والتأويل من القارئ الذي يتساءل: لماذا جعل الشاعر مقطعاً أطول من آخر مع أن الموضوع الذي يعالجه واحد، وهو "المساء". إنّ لحظات الصمت هذه تستثيرنا وتحرّضنا على معرفة مالم يقله الشاعر صراحة، وهو النص الغائب، أو النص المخبّأ بين السطور، أو الدلالة المسكوت عنها.

4 -الزمن ودلالته:

للزمن دلالته، وبخاصة في السرد، فالسرد نظام زمني سواء أكان ذلك بوساطة الأفعال المختلفة في إشاراتها الزمنية (ماض-حاضر-مستقبل)، أم كان

بوساطة الإشارات الزمنية والقرائن الأخرى في النص(المساء-الغروب... الخ)، وليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في عمل فنّي مامع الترتيب الطبيعي لأحداثها، ولذلك اعتاد الدارسون أن يميّزوا بين زمنين: زمن السرد وزمن الأحداث، فالزمن الأخير متتابع متصل بالضرورة (حبّ – هجران– ألم)، ولكن زمن السرد لا يتقيّد بهذا التتابع المنطقي، فتحدث المفارقة بين زمن السرد وزمن الأحداث، وقد تكون المفارقة استرجاعاً لأحداث ماضية (RÉTROSPECTION) أو استباقاً لأحداث لاحقة (ANTICIPATION).

وإذا عدنا إلى النص الذي نحن بصدده وجدناه نصّاً شعريّاً وجدانيّاً، ولكنه لا يخلومن السرد، فهو يتلوّن بالوصف والسرد معاً، فالشاعر يصف في المقطع الأول معاناته التي يعيش فيها الآن، ولكنّ هذا الوصف ممتزج بالسرد والإخبار، وهو يستغرق الزمن الحاضر مع أنّه يعبّر عنه بالفعل الماضي، وهكذا يتدرّج العتاب بين المقطعين الثاني والثالث إلى أن يعود إلى الاسترجاع في المقطع الرابع حين ظنّ الشاعر أن طوافه في البلاد يفيد في شفائه، ولذلك فإنّ زمن هذا المقطع يأتي أولاً في زمن الأحداث.

وإذا استعرضنا الأزمنة بدلالاتها في هذا النص، وتوقفنا عند الماضي الذي لم يأتِ الشاعر على ذكره، ولكنّه مفترض، فإننا نرى أنّ هذا الحبّ العميق لابدّ له من ماضٍ، ولا يجوز أن يكون من طرف واحد، ولابّدّ من أن يكون الماضي سعيداً بين عاشقين تحابّا وتعاهدا، ولكنّ ظروفاً لم يذكرها الشاعر حالت دون استمرار هذا الحبّ، فإذا الألم والشقاء والأحزان تخيّم على حاضر الشاعر وتفتك به، والألم النفسي حاضر الشاعر، وبخاصة حين يتوقف عند لحظة الغروب، وكأنها تعيد على أسماعنا أسطورة لبد مع لقمان المعمّر في الأساطير العربية القديمة، فإذا كان عمر لقمان مرتهناً بعمر النسر لبد، فإن عمر الشاعر مرهون بهذا القرص الذهبي، فإذا ما حلّ الغياب في الطبيعة حلّ الغياب في عمر الشاعر نفسه، وقد ساعدت الإشارات الزمنية على ذلك، وأهمّها الغروب والنّهار المودّع...

ويستحضر الشاعر الزمن الآتي من غيبه مع أنّه لم يستخدم فعل الأمر، ولكن المستقبل الذي سيتحقّق معلوم من الشاعر، فهو يستحضر فعل الالتقاء بالموت، ولكنه الموت حبّاً، وعلى الرغم من أن صوت الشاعر هو الصوت الوحيد الذي نسمعه في النص، وهوصوت متشائم فإن الخلاص ينبثق من هذا التشاؤم، فالعشق في الرومانسية يساوي الموت، والموت تطهير ودليل على

الوفاء، ولذلك فإن الشاعر العذري يتقابل ويوازي ويتداخل مع الشاعر الرومانسي، وثمة دلائل وإشارات زمنية تدلّ إلى هذا الزمن، وأهمّها يومي الزائل، مسائي، والعنوان "المساء".

5 – الفضاء النّصّي ودلالته:

يُخيّم على النصوص المطرانية مناخات مسرحية، وبخاصة في قصائده الموضوعية التي تكاد تكون عالماً مسرحيّاً، أوهي صالحة، على الأقلّ، لأن تُحوّل إلى مسرحيات، ومنها –مثلاً– "الجنين الشهيد"، و"نيرون"، و"حكاية عاشقين"، وسواها، وهو يقسّمُ هذا النص الوجداني إلى مقاطع على طريقة الفصول أو المشاهد المسرحية، فالمقطع الأول بمكانة التمهيد ومعرفة الأحداث والشخصيات معرفة أولية، وبخاصة شخصية الذات الناطقة المسحوقة تحت وطأة داءين، وهي تطالعنا في المقطع الأول، وهي تحمل معها الأزمة والعقدة، ثمّ تبدأ هذه الذات تفصّل الحديث في هذا الفعل، وتبيّن الأسباب التي أفضت إلى العقدة في خطابها إلى الحبيبة الغائبة، فتدخل الشخصية الثانية إلى خشبة القصيدة، وإن كان دخولها غير مرئيّ، ويبيّن في المقطع الثالث أمرين: صفات هذه الحبيبة الجسدية وصفاتها المعنوية، ثمّ تخرج هذه الشخصية من خشبة القصيدة في المقطع الرابع، ليظلّ فعلها قائماً، بل يشتدّ قوّة، وتزداد الأزمة حدّة، حتى إنها تصل إلى الذروة في هذا المقطع، ولا يجد الشاعر بُدّاً من أن يخلق من الكائنات الجامدة أشخاصاً يحاورها على طريقة الشعراء الرومانسيين، فيشكل من البحر إنساناً يتحاور معه، وإذا الاثنان في حالة متشابهة، ويسلّم الشاعر نفسه إلى التأمل في حركة الغروب في المقطع الخامس، ليصل إلى الرثاء الذاتي في المقطع الأخير، وهذا ما فعله الشاعر في نصّه هذا، قسّم النص إلى مساحات محدّدة، ووزّع الأدوار على الشخصيات حسب ما تقتضيه طبيعة حضورها المسرحي، وإن كانت هذه الشخصيات قليلة، فكان الشاعر هو المؤلف والمخرج والبطل على طريقة الشعر الرومانسي الوجداني.

وتتكثّف الحركة المسرحية حول الشخصية المحورية التي تستأثر بالبطولة وطغيان الحضور الصوتي تحت دائرة الضوء، ويطلّ الشاعر/البطل/ الراوي معاً في مستهلّ القصيدة، ليعلن لحظة الافتتاح أو البدء:هذا أنا مصاب بداءين، وجسدي لا يقوى على تحمّلهما، ولذلك فهو يتشكّى إزاء مرحلة الموت

الشخصي، ولا يقدّم إلينا شخصيته الواقعة تحت بقعة الضوء بصفاتها الخارجية، وإنّما هو يقدمّها من خلال العالم الداخلي، أو الأزمة التي تعيش فيها، وهي أزمة حبّ عاصف، فالبطل متعلّق بحبيبته تعلّق الجسد بالروح، ولذلك كانت هذه الحبيبة -كما يتراءى لنا- تقف مكان المخرج، أو هي تجلس في الصف الأول أو في الظلّ لتتفرّج علىهذه المسرحية ذات البطل الواحد، وتتلهّى بعذاباته، وكانت الإحساسات الحادة هي التي تحرّك هذه الشخصية، فتدفعه تارة إلى هنا، وتارة إلى هناك، وهو يقف وحيداً إزاء عناصر الطبيعة يخاطب حبيبة غائبة، أو يشخّص عنصراً من عناصر الطبيعة ليخاطبه.

ويتحدّث البطل المحوري عن نفسه بضمير مفرد المتكلّم (أنا)، ولكنّ حديثه همس، وفي همسه ألم دفين، وهو ليس البطل العظيم الذي يتحدّى جبروت الدهر كما في "الإلياذة" و"الأوديسة"، أو الذي يتحدّى الأعداء المدجّجين بالحديد كعنترة العبسي، ولكنه البطل الانهزامي المكسور إزاء عظمة الحبّ، ولذلك فإنّ صفاته الجسدية تتبع صفاته النفسية في جسده الضعيف،وتنشطر "أنا" الشاعر إلى شطرين: أنا وهو... أنا راوية، وهو مرويّ عنه، فالشاعر هنا هو الراوي والبطل معاً، هو المؤلف والممثّل.

وتطالعنا أصوات أخرى داخل صوت أنا/ هو الراوية والبطل، ومنها الصوت الرئيس، وهو صوت الحزن، فالبطل حزين لما ألمَّ به من حدث جلل، ولذلك أخذ هذا الصوت يستدعي أصواتاً أخرى مشابهة من دون أن يشير إليها لتعينه بعد أن بُحَّ صوته وهزل جسده، وغدا بلا معين إلاّ روح العاشق، وهو قادر على أن يحوّل هذه الأصوات عن مسارها لتخدم السياق أو المناخ والفضاء الذي يشتمل على الشاعر والحدث.

تتجاذب ذاكرة اللغة نصوصاً مختلفة من الشعر وسواه إلى عالم النص الحاضر، وهي نصوص تتداخل وتتقاطع لتشكّل بنية النص من نصوص غائبة بألفاظها، حاضرة بدلالاتها، وهي تقبع مباشرة تحت الدلالة السطحية، ولكنّ الحفر في طبقات النص وفضائه يحتاج إلى وقفة طويلة تشكّل هي دراسة مستقلّة، ولذلك رأينا أن نتوقف عندمحطات سريعة للإشارة إلى طبقات النص، أو النصوص الغائبة التي شكّلته.

يطالعنا البيت الثاني بمقولة العشق ضعف القويّ، والعاشق ضعيف إزاء من يعشق، والمعشوقة ضعيفة قوية، متحكّمة، مستبدّة، وقد تكرّرت هذه المقولة في الشعر العربي بدءاً من العصر الجاهلي إلى يومنا، وهي مقولة دخلت في نسيج

نصّ "المساء" بدلالتها، فكان استخدامها متوازيًا مع الإرث الذي نجده في مثل قول الأعشى يصف حبيبته قتيلة، ودورها في ردّ الروح إلىعاشقها:

عهدي بها في الحيِّ قد سُربلتْ ... هيفاءَ مثلَ المُهرَةِ الضّامرِ

قد نَهَدَ الثُّديُ على صَدْرِها ... في مُشْرِقٍ ذي صَبَحٍ نائرِ

لو أسندتْ ميّتاً إلى نَحْرِها ... عاشَ ولم يُنْقَلْ إلى قابرِ

حتّى يقولَ النّاسُ ممّا رأوْا ... ياعجباً للميّتِ النّاشرِ"17"

ويمكننا أن ننفذ من هذه الأبيات، وأمثالها كثير في الإرث الشعري العربي، إلى بيتي جرير الشهيرين:

إنَّ العيونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ ... قتلْنَنَا، ثُمَّ لم يحيينَ قتلانا

يصرعْنَ ذا اللبِّ حتى لاحَرَاكَ بهِ ... وهنَّ أضعفُ خلقِ اللهِ أركانا"18"

ويطالعنا البيت الثالث بمقولة العاشق الذي يُذيبه العشق حتى لا يعود يبدو منه إلاّ شبح إنسان، وهذه المقولة منتشرة في الشعر العربي، ومنها، مثلاً، بيت بشار بن برد:

إنّ في بُرْدَيَّ جسماً ناحلاً ... لوتوكّأتِ عليهِ لانهدَمْ"19"

ويطالعنا صوت المتنبي الهادر في الفخر بعبقريته الشعرية من مثل قوله:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتي من به صَمَمُ

أنامُ ملءَ جفوني عن شواردِها ... ويسهرُ الخلقَ جرّاها ويختصمُ"20"

يتجلّى هذا الصوت في صوت مطران في قوله (الأبيات 6-8):

هذا الذي أبقيتِهِ يا مُنيتي ... من أضلعي وحَشاشتي وذكائي

عمرين فيكِ أضعتُ لو أنصفتِني ... لم يجدُرا بتأسّفي وبكائي

عمرَ الفتى الفاني وعمرَ مُخلَّد ... ببيانِهِ لولاكِ في الأحياءِ.

لكن مطران استخدم صوت المتنبي على سبيل ماكان سيكون، فهو لولا تعلّقه بهذا الحب لكان شاعراً مجيداً عبقريّاً، يشار إليه بالبنان، وتتحدّث عنه الجهات، وتلهج الأزمنة بذكره، ولكنّ تعلقه العظيم بهذه الحبيبة شغله عن المجد وتلك العبقرية، وقد ارتضى بالحبيبة بديلاً من ذلك الصيت وتلك الشهرة، ولكنّ ما حدث أن الحبيبة خدعته، وانصرفت عنه بعد أن تيقّنت من تحكّمها بعقله وقلبه، فغدا عاجزاً تاعساً متألّماً، فلا الحبيبة تصله، ولا هو قادر على أن يسلوها ويستعيد عبقريته الضائعة، وبذلك استطاع الشاعر أن يحوّل وظيفة النص الغائب (الأصلي) من التفاخر بالعبقرية الفردية إلى التحسّر والانهزام، ويكون هذا الصوت الذي استعاره هو صوته، أو مساعده على الوصول إلى مايريد الوصول إليه في نسيج الخطاب الجديد.

ثم يدخل إلى خشبة النص صوت آخر، هو صوت المتنبي، في هجاء ابن كَيْغلغ، وبيته في الحكمة التي استقاها من الهجاء، وهو قوله متحسّراً من الوضع الذي آل إليه:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقلِهِ وأخو الجهالةِ في الشقاوةِ يَنْعَمُ"21"

إنّ البيت في تجربة المتنبي في نسق نصّه الذي نظمه في هجاء ابن كيغلغ، وكان حاكماً على طرابلس، وهو رجل جاهل، وقد طلب من الشاعر أن يمدحه، ثمّ لا حقّه بعد ذلك، فهجاه بهذه القصيدة الدامغة، وهو يوازن في هذا البيت بين الإنسان المفكّر العاقل العبقري وبين الإنسان الجاهل، فالعقل والعبقرية والحكمة مصائب في زمن يطلب فيه مثل هذا الجاهل من المتنبي مثل ما طلب، ولذلك فإنه يهجوه هجاءً مرّاً، ويتناول عرضَه وزوجه ونسبه.

إنّ هذا الصوت قد دخل إلى خشبة النص، وكان في الهجاء، ولكن الشاعر استلّ هذا البيت ليحوّل وظيفته من الهجاء والحكمة إلى الأسى والتحسّر، فهولم يستفد من جهالته وغوايته إذ كان يسمّي الحبّ جهالة، كما لم يستفد من عقله وعبقريته، لأنّه انشغل بجهله عن عقله، وهكذا استطاع الشاعر أن يكوّن صوته من صوت المتنبي، فحوّله من العمومية التي كانت فيه في نسق قصيدة الهجاء إلى الخصوصية في نسيج النص الجديد، واستطاع أن يحوّله من ضمير مفرد الغائب "هو" والحديث عن الآخر إلى ضمير مفرد المتكلّم "أنا" والحديث عن الذات، واستطاع أن يحوّله من موضوعه الأصلي في الهجاء إلى موضوع النص

الجديد وتجربته في التحسّر والرثاء الشخصي، وهذا ماكان في بيت مطران التاسع.

ثم تدخل إلى خشبة النص أصوات رومانسية فرنسية متداخلة، وأهمّها ما يُطلق عليه "مرض العصر"، والتلذّذ بتعذيب الذات، وهذا ما نجده في كثير من الألم العبقري عند هوغو ولا مارتين بعامة، وعند ألفريد دي موسيه بخاصة، ولاسيّما في "الليالي Les NUITS" حيث يقول على لسان آلهة الشعر في ليلة من ليالي أيار:

أيُّها الشاعرًا قبلةٌ، أنا التي منحتُكَ إياها

العشبُ الذي أريدُهُ أن يُقتَلعَ من هذا المكان

إنّه فراغُكَ، ألمُكَ إلى اللّه.

ومهما يكن الهمّ الذي يعانيه شبابُك،

فدعْ هذا الألم يتّسعُ، هذا الجرح المقدّس

بعثَتْهُ سودُ السّرَافين في أعماقِ قلبِكَ

فلا شيءَ يجعلُنا عظماءَ مثلَ ألمٍ عظيم"22

هذه الأصوات التي تقدّس الألم، وتراه دافعاً للإبداع والعبقرية، تتسلّل إلى نصّ مطران في موضوع آخر، وهو التحبّب إلى الحبّ وإن كان الحبّ مصدراً من مصادر الشقاء:

حاشاكِ، بل كُتِبَ الشقاءُ على الورى والحبُّ لم يبرحْ أحبَّ شقاءِ

وإذا كان الشاعر يستعيرُ أصواتاً من الشعر العربي أو الفرنسي، ليُقيم منها تناصاً تثاقفيّاً طوليّاً متوازياً أو تناصاً تثاقفيّاً عموديّاً متعارضاً، فهو في التناص المتوازي يجعل نصّه الحاضر شبيهاً بعاشقه، فهو يسلّم آخر أسلحته للحبيبة، ويسلّم أمره وقلبه، وإذا ثقافة الشاعر استسلامية هي الأخرى، فهي قد تركت النصوص الأخرى تدخل إلىنصّه وتشكّله تشكيلاً موازياً، وهو في التناص العمودي المتعارض، يخالف نصّه، وإذا ثقافة الشاعر تستخدم النصوص في موضوعات مختلفة عن موضوعاتها في النص الغائب.

ويُقيم الشاعر في بعض أبياته من عناصر الطبيعة شخصيات تدخل هي الأخرى إلى خشبة النص لتتحدث لنا عن تجاربها التي هي في الوقت ذاته

انعكاس لتجربة الشاعر، فهو، في المقطع الرابع، يقف وحيداً إلاّ من ذكرياته، وهذا الموقف يشبه موقف الشعراء الرومانسيين الفرنسيين في قصائدهم التي تتحدث عن الوحدة والعزلة (لامارتين) في "البحيرة"، ولعلّ ما أصاب الحبيبة هنا وهناك واحد، وهو تخلّف الحبيبة عن الحضور بسبب المرض ثمّ الموت، وبهذا يتفق ويتطابق هذا النصّ مع بعض نصوص الشعر الرومانسي الفرنسي في النص الغائب والنص الجديد.

ويمكننا أن نتوقف عند أصوات كثيرة تشكّل نصّ مطران هذا، من أهمها مقولة "كل شيء باطل وقبض الريح""23" التي تتداخل وتتناسج وتتواشج مع بنية البيت الحادي والعشرين، ومنها صورة الليل الطويل عند امرئ القيس والنابغة الذبياني، وفراش النابغة الذي فرشته العائدات بالشوك، وكمد أبي فراس الحمداني ساعة الإمساء"24" وسواها في تشكيل البيت(26)، ويدخل من خلال البيتين (34-35) صوت الشاعر عنترة في بعض الروايات، وهو يخاطب عبلة ويذكرها في احتدام المعركة:

ولقد ذكرتك والرماح نواهلٌ	***منّي وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي***
فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنّها	***لمعت كبارقِ ثغركِ المتبسّمِ"25"***

وتدخل الحبيبة إلى دائرة الضوء على خشبة النّص في المقطع الثاني والمقطع الثالث من خلال خطاب الشاعر، لكنها تدخل جسداً بلا لسان، يتكلّم عنها الشاعر، ويقدّم إلينا صفاتها وصلته بها وصلتها به، وهما صلتان مختلفتان، ثم تغيب عن المقطعين الرابع والخامس، لتعود إلى الظهور السريع والاختفاء السريع في المقطع الأخير.

والحبيبة ذات فاعلية عظيمة في النص مع أنها شخصية ثانوية، وهي الأكثر حضوراً، فهي حاضرة بغيابها أكثر من حضورها بحضورها، وفاعليتها في الغياب أهمّ من فاعليتها في الحضور، ولا نقف في النص على صفات الأنثى الصارخة التي تبعث الشهوة في العاشق، وإنّما هو تعلّق روحي رومانسي، ويبدو أنّ هذا التعلّق هو الآخر الأكثر فاعلية، لأنه يمثّل شساعة البعد بين المحبين، فلا مجاسدة ولا ملامسة بين الطرفين، ولذلك فإن العاشق يظلّ مثل نبتة ظمأى تنتظر السراب والمطر، وهو في حالته تلك كحالة النبتة التي تموت شيئاً فشيئاً، ولو حدثت المجاسدة لكان الواقع أقلّ وطأة.

إنّ هذه الشخوص الإنسانية والطبيعية التي دخلت إلى خشبة النص ذات دلالات رومانسية سبقَ الحديث عنها، وهي ذات فضاء رومانسي يخيّم على النص، ويبني علاقات الشخوص بعضها ببعض من جهة وعلاقاتها بالمناخ والفضاء من جهة، فالفضاء مغلق على الحزن، مفتوح على بوابة واحدة تفضي إلى الموت.

3 – إعادة تركيب:

بدأت هذه المقاربة بالهجوم على الجوانب الرخوة من النص، ثمّ انتقلت إلى البؤر الغامضة فيه، وكانت تتوخى الكشف عن الآليات والأنساق التي يشتغل بموجبها النص، وتتألف بها شعريته وجمالياته الفنية، لهذا ارتأينا في هذه المقاربة أن ننظر إليه بصفته بنية كلية أو نظام/نسق إشاري منسجم، يسهم كلّ عنصر من عناصره في إنتاجه من خلال اندراج المكوّنات الإيقاعية والمعجمية والتركيبية والدلالية في شبكة علاقات متشكّلة في بنية كلّية، ثمّ سارت هذه المقاربة لتغوص في أعماق النص عبر المحور العمودي، لتستحضر الغياب "دلالة النّص"، وتبيّن بعد ذلك رؤية النّاصّ للعالم من حوله تجربة وثقافة، ملتفتة إلى دور الفضائين الزماني والمكاني في توليد جماليات النّص الأدبي.

ولابدّ قبل الخروج النهائي من أن نشير إلى أن تفكيك هذا النّص يؤكّد مايلي:

1 – أن الرومانسية الصافية قد وجدت في شعرنا المعاصر قبل الفترة التي اعتاد أن يؤرّخ لها كتّاب تاريخ الأدب العربي المعاصر، ويعيدون ذلك إلى الثلاثينيات من هذا القرن، وتمثّل هذه القصيدة الرومانسية الصافية، بل هي تجاري الرومانسية الأوروبية إبداعاً وإنتاجاً، ففيها تتجلّى عناصر الرومانسية، ومنها مرض العصر، واستدرار دموع العاشق الملتاع، والالتجاء إلى الطبيعة والاتحاد بها ومناجاتها ومشاركتها في الإحساسات التي تنتاب الشاعر، والموضوع الشعري ذو الإحساسات الشخصية والنزعة الغنائية الوجدانية.

2 – وأن هذا التفكيك يؤكّد اتصال مطران بأقطاب الشعر الفرنسي الرومانسي اتصال القادر لا اتصال التابع الضعيف، فقد استفاد من هؤلاء، وارتفع بعمله الشعري هذا إلى مصاف أعمالهم الشهيرة،

وبخاصة أن هذه القصيدة تعدّ عيناً من عيون الشعر العربي الحديث، ومحطة لا يجوز إغفالها في شعرنا هذا.

3 - وأنّ أهمية العنوان "المساء" لا تكمن في الانزياحية، أو في الدلالة على ما تحته وحسب، وإنّما في أنه يسجّل واقعة هامّة في الشعر العربي الحديث، وهي أن الشعراء قد ابتدؤوا في مطلع هذا القرن بإطلاق أسماء على قصائدهم، وأنّ هذا الاسم "المساء" هو اسم رومانسي، ولذلك فإن الرومانسيين أخذوا يسمّون قصائدهم بأسماء مثل (الغروب- الخريف- الأصيل- الدمع- السأم- الكآبة- البكاء...الخ)، وكثُرَ هذا في دواوين صلاح لبكي، وصلاح الأسير، ويوسف غصوب، وشعراء جماعة أبولو، وسواهم.

■ ■

4 - الهوامش:

1- ديوان الخليل (أربعة مجلدات) - بيروت- ط3- 1967م-1/144- 146.

2- انظر: صدمة الحداثة- دار العودة - بيروت- ط1- 1978م- ص ص 99-100.

3- انظر: مجلة "المقتطف"- المجلد 94- ع3- آذار 1939، والمقتطف- المجلد 95- ع1- حزيران 1939، والمقتطف- المجلد96- آذار 1940، وانظر: مندور: د. محمد- محاضرات عن خليل مطران- مطبعة دار الهنا - مصر - 1954م، وانظر دراستنا: خليل مطران شاعر الذاتية والموضوعية- المعرفة- أيار 1994م- ص ص 97-134، وانظر كتابنا: خليل مطران شاعر العصر الحديث- عن دار ابن كثير - دمشق - بيروت... ط1 - 1999م.

4- ديوان امرئ القيس- تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- دار المعارف بمصر -ط2- 1964م، من المعلقة.

5- DUCROT. OSWALD et TO DOROV. TZVETAN- Dictionnaire encyclopé dique des sciences du langage- SEUIL- 1972- p.106.

6- IBID. P107.

7- IBID. P.106.

8- كتاب أرسطو طاليس في الشعر - تح. وتر.د.شكري محمد عياد- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة- 1967م- ص 66.

9- انظر : يعقوب: د.إميل، وبركة، د.بسام، وشيخني، في "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية دار العلم للملايين- بيروت - ط1- 1987م- ص 219، والتونجي، د.محمد - المعجم المفصل في الأدب- دار الكتب العلمية- بيروت- ط1- 1993م- ص498 ومابعدها، والموسى، د.خليل- وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1994م.

10- COHEN, JEAN- Structure du langage poétique - FLAMMARION-PARIS- 1966. P. 88.

11- IBID. P . 74

12- IBID. P. 171

13- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري- ضبطه مصطفى السقا وزميلاه- شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر - 1971م- 236/4.

14- Structure du langage poétique- p. 108.

15- IBID. P .108.

16- ديوان امرئ القيس- من المعلقة.

17- ديوان الأعشى الكبير "ميمون بن قيس"- شرح وتعليق د.م. محمد حسين- مكتبة الآداب بالجماميز - مصر - 1950م- ص

18- ديوان جرير - شرحه مهدي محمد ناصر الدين- دار الكتب العلمية- بيروت- ط1- 1986م- ص 452.

19- ديوان بشار بن برد- صنعه السيد محمد بدر الدين العلوي- دار الثقافة- بيروت- 1963- ص 212.

20- ديوان أبي الطيب المتنبي - 367/3.

21- المصدر السابق- 124/4.

22- MUSSET. ALFRED de - oeurvres complétes- l'intergral- Seuil- paris- 1963.p.152.

23- العهد العتيق - سفر الجامعة - الفصل الأول.

24-يقول أبي فراس الحمداني:

إذا الليلُ أضواني بسطتُ يد الهوى وأذللتُ دمعاً من خلائقه الكبر

ديوان أبي فراس- رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه- دار صادر- بيروت- د.ت. ص 157.

25- ديوان عنترة بن شداد- تح.فوزي عطوي-الشركة اللبنانية للكتاب- بيروت -ط1- 1968م- ص 16، وديوان عنترة بن شداد- شرح د.يوسف عيد- دار الجيل- بيروت- د.ت. ص21، والبيتان المذكوران مرويان ضمن المعلقة.

والأرجح أنّ البيتين من الزيادات، وهما غير مذكورين في رواية الأعلم الشنتمري، ولافي زيادات البطليوسي.. انظر: ديوان عنترة - تح.محمد سعيد مولوي- المكتب

الإسلامي – بيروت – دمشق – ط2 – 1983م، وقد تنبه سليمان البستاني إلى أن البيتين منسوبان إلى عنترة – مقدمة ترجمة الإلياذة – منشورات وزارة الثقافة – دمشق – ط3 – 1996م. – ص129.

■ ■ ■

□ الفصل الثاني

المرأة المثال في " أفاعي الفردوس ".

" دراسة في النّص الغائب ".

—1—

إذا كان النص الشعري ثريّاً، فهذا يعني أنه ثريّ، لابما يحمله من موضوعات نبيلة، أو أفكار وقيم وعادات وتقاليد، ولابما يحمله من شكل ناجز جميل، ولكن ثراءه بما فيه من أسرار عميقة، وتوهج دفين وتجربة ورؤى مختلفة، وهي أيضاً مثار نقاش واختلاف هذا الطرف أو ذاك حولها، فالنّص الثري هو نصّ الاختلاف لا نصّ الاتفاق، وهو النّص العميق لا النّص السطحي، وهوالذي يقول أكثر ممايتجلى في بنيته الظاهرة: " إن الفكرة لوظيفة الملفوظات لا يمكنها أن تتجلّى في بنيتها الظاهرية، ولكنها في البنية التحتية وحسب، فليس الظاهر إلاّ سطحيا"."1"

إنّ المدلول أو المعنى الغائب أو البنية العميقة يمثّل حالة الغياب في النّص الثري وحده، ولا يكون الغياب كلّياً، وإنّما تظلّ هناك إشارات وعلامات وومضات تدلّ إلى مكامن هذا الغياب، واستخراج الغائب يحتاج إلى قارئ مختلف، صبور، يعرف كيف يفكّك بنية النص بتأنٍّ ويتفحّصها جيّداً، فيُخرج أولاً البنية السطحية، ويتفحصّها، ويصفها، ثمّ يضعها جانباً للوصول إلى الكنز الشعري، أو البنية العميقة التي كانت في طور الاختفاء، فيفحصها، ليستخرج منها المسكوت عنه.

ويبحث الشاعر الياس أبو شبكة في "أفاعي الفردوس"، في القاذورات عن تمثاله المقدس المفقود، وهو يختار عناوين لقصائده متمثلة بالواقع الفاسد الذي تتخبّط فيه الجسدية المقدسة، كـ "الأفعى" و"هيكل الشهوات" و"الشهوة الحمراء"، و"شهوة الموت"، و"حديث في الكوخ"، و"سدوم"، و"شمشون"، و"القاذورة"، و"الطرح"، وهي عناوين دالة على ماتحتها من دلالات الشهوة والدمار والتخريب للروحية والقيم النبيلة والارتباطات المقدّسة، وقد لبست هذه الشرور لباس الشهوات الجسدية المختلفة، وذهبت كأن المرأة بؤرة للفساد، أو كأنها الشيطان الأفعى التي تلدغ من تستطيع إغراءه بسموم الخطيئة المميتة، ولكن يبدو أن هذا الوصف كان وسيلة للوصول إلى صورة المرأة المثال التي يخفيها النص في ذاكرته، وهي المرأة النقيّة من الرجس والدّنس والخطيئة، ولذلك فإنه كان علينا أن نتوقف عند مصطلح النص الغائب، لنتوصل من خلال دراسة إجرائية على هذه القصيدة- المجموعة إلى تلك الصورة في الدلالة المغيّبة.

مصطلح: "النّص الغائب" وما يتصل به:

لابد قبل تعريف النص الغائب "TEXTE ABSANT" من تعريف التناص "INTERTEXTUALITÉ"، وذلك لتداخل المصطلحين من جهة، وتداخل عملهما من جهة أخرى، فلا تناص من دون نصّ غائب، ولا نصّ غائب من دون تناص، ولذلك فإننا نلج إلى معرفة النص الغائب من خلال معرفة التناص الذي صار معروفاً ومتداولاً من خلال الدراسات النقدية المعاصرة الكثيرة التي تناولته في هذه الزاوية أو تلك.

تحدّد جوليا كريستيفا التناص بالتعريف التالي:"كلّ نص هوامتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"2""، ويشمل هذا التعريف في حقيقته المصطلحين معاً وعملهما، فأيّ نصّ جديد تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلاً وظيفيّاً، بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي امحت الحدود بينها، وكأنّها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال، فيُعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النّص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البُقع التي تومئ وتشير إلى النّص الغائب، وإذا توخينا التقسيم الدقيق في هذا التعريف فإننا نجده يتضمّن في داخله النص الحاضر والنص الغائب وعملية التناص، أو تشكيل النص الحاضر من النصوص الغائبة تشكيلاً

وظيفياً "كل نص= النص الحاضر"، "هو امتصاص وتحويل= عملية التناص"، "لكثير من نصوص أخرى= النصوص الغائبة"، ونفهم من هذا التعريف أن التناص يلغي الملكية الخاصة للنص والأجناس الأدبية والمناهج اللاّ نصية؛ فهو يلغي الملكية الخاصة للمؤلف، فالتناص عمل نصوصي آلي حتمي (كل نص امتصاص وتحويل)، فالتناص عملية متكرّرة بالضرورة، وكلّ نصّ جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحوّل النَص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ومن هنا يتضمَن التناص مقولة "موت المؤلف"، ثم إنّ هذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، لأن التعريف السابق لا يحدّد ذلك، فقد يكون النص الغائب شعريّاً أودينيّاً أو تاريخيّاً، أو من التراث الشعبي، أو سوى ذلك، ولذلك فإن مصطلح التناص يقول بتداخل الأجناس الأدبية وسواها، أو يذهب إلى إلغائها، ومادام التناص امتصاص نصوص سابقة وتحويلها إلى نصّ حاضر، فإن العملية لغوية خالصة، ولذلك فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله، ومن هنا فإن النص يفسّر النص، ومن هنا أيضاً فإن التناص يلغي المناهج اللاّنصيّة.

والنَص عند جيرار جينيت طِرْس "PALIMPSESTE" أو نصّ جامع "ARCHITEXTE" ويشير المصطلحان – وهما عنوانان لاثنين من كتبه– إلى أن النص طرس يسمح بالكتابة على الكتابة، ولكن بطريقة لا تخفي تماماً النص الأول الذي يظلّ مرئيّاً ومقروءاً من خلال النص الجديد، وهذا يعني أن النص يكون في باطن النص، وأنّ النَص الجديد يخبّئ نصّاً آخر، ويرى جينيت أن الأعمال الأدبية نصوص اشتُقّت من نصوص سابقة بعملية التحويل، كما في المحاكاة الساخرة، أو بعملية التقليد، كما في المعارضة، ويتشكّل النص الجامع من النَص وما يمّهد له، ويذيّله، ويومئ إليه، ويتداخل فيه، ويتبطنه أويغذّيه، فالنص عند جيرار جينيت وقود للنص، ويدعو التناص "TRANSTEXTUALITE" مايخترق النصوص، ويمكّنها من اختراق سواها، ويرى أنّ النَص كل مايضع النَص في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى"3"، ويمكننا أن نتوقف هنا أيضاً عند هذين المصطلحين، لنقول إن الطرس والنص الجامع اسمان آخران لمصطلح التناص، أو هما قريبان منه كلّ القرب، وهما يتضمّنان النَص الحاضر الذي يخفي تحته نصوصاً غائبة تشكّلت تناصّياً.

وقد استطاع رولان بارت أن يطوّر مصطلح التناص، ويعمّقه، ويوسّع آفاقه، وينقله من محور النَص إلى محور النَص القارئ؛ لانفتاحه على آفاق

وحقول ثقافية، ومصادر لا نهائية، وتحدّث بارت عن النص كما يتحدّث عن "جيولوجيا الكتابات" "4"، والـ "أنا" لدى القارئ هي أيضاً مجموعة من النصوص مقارنة بمجموعة النصوص في النص PLURALITÉ، وهي أيضاً غير محدّدة وغير معروفة الأصول، وهذا يعني انتقال التناص من ذاكرة النص إلى ذاكرة القارئ، وهنا تتعقّد المسألة وتزداد تنوّعاً وغموضاً، ففي ذاكرة المؤلف -في أثناء إنتاج النص- نصوص يضمّنها نصّه الجديد، وفي ذاكرة القارئ- وفي أثناء قراءة النص وإعادة إنتاجه- نصوص أخرى خاصة به،وهذا ما تعنيه عبارة "النّص جيولوجيا الكتابات"، ثمّ إن القارئ ليس واحداً، وهذا ما يفتح النّص على آفاق التأويل والتعدّد والاختلاف، وما يجعل النص نصّاً مفتوحاً "TEXTE OUVERT" .

النّص الغائب إذاً هو النص الذي تُعاد كتابته تناصّياً في نص جديد، وهو المصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية لإنتاجه، ويتضمّن الرموز والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص الجديد دون الإشارة إليها بشكل صريح أو مباشر، وهو ما لم يقله النص، ولكنه يشير إليه، وهو خلاصة لما لا يُحصى من النصوص الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللاّوعي الفردي أو الجمعي، وكلّ إشارة في النص الجديد تتوجه، وتشير وتومئ إلى نصّ أو نصوص أخرى، ويكون الصوت القديم مخبوءاً في الصوت الجديد، كما يكون الحضور دالاً على الغياب، وهذا يوصلنا إلى أن النصوص تتسرّب إلى داخل نصّ آخر ذاتيّاً وآليّاً، حتى إنه لا يعود ثمّة وجود لنّص محايد أو بريء، ويصبح النص مرادفاً للحياة النّصية، وقد قال بارت في معرض حديثه عن قراءاته لنص أورده ستاندال:"أتذوّق سيطرة الصيغ، وقلب الأصول، والاستخفاف الذي يستدعي النص السابق من النّص اللاّحق"5"، ثمّ يؤكّد بعد ذلك: "تعذّر الحياة خارج النّص اللا متناهي سواء أكان هذا النص هو بروست أم الصحيفة اليومية أم الشاشة التلفازية، فالكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة" "6".

وللنص الغائب صفة الحضور بالقوّة والفعل والتماهي، فهو لا يُستدعى، لكنّه يكون بما فيه من قوّة وفعل، فلهذا النّص فاعلية الحضور في النّص الآخر، وهذا يعني أنّه يتصف باللاّزمنية واللاّمكانية، وهو ذو قابلية للانبناء بطرق مختلفة عن الطريقة التي حضر بها سابقاً، ثمّ هو قابل للتعبير عن قضايا تتكرّر في المكان والزمان، سواء أكانت ذاتية أم اجتماعية، كالحبّ، والموت،

والمغامرة، والتضحية، ولا يكون النص الغائب حاضراً إلاّ إذا كان فاعلاً، ولا يكون فاعلاً إلاّ إذا كان مضيئاً وصالحاً لإضاءة أخرى أو تجربة معاصرة، "وليس بمقدور أيّ نصّ أن يكون فاعلاً خارج إعادة إنتاج ذاته ومنتوجيّته" "7".

إن هجرة النص من نصّ إلى آخر أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقية تحوّلية، فهو ينبثق من نصّه ليتكوّن في نصّ آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلّب هذه الهجرة المتعدّدة الأبعاد أن يتحوّل، فقد كان في ماضيه يقول شيئاً، وعليه أن يقول شيئاً آخر مختلفاً وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، وتتطلّب هذه الهجرة أن يحيا النص في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحوارية والتفاعلية، وتعني إعادة إنتاج النص إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه، وربما تعني أيضاً إعادة إنتاج جنسه، فقد يكون النص تاريخيّاً أو دينيّاً أو أسطورياً، ثم يغدو شعريّاً، ويكتسب النص الغائب في هجرته الجديدة، ملامح وصفات جديدة، لم تكن فيه من قبل.

وليست هجرة النص الغائب توافقية دائماً بالضرورة مع النص الحاضر، كما هي حالة التضمين، وإنما هي هجرة حوارية تفاعلية وظيفية، كما هو شأن الشكل العضوي، فقد كان النص يحيا في فضاء خاصّ به، ثمّ هاجر إلى فضاء آخر، وبما أنه يمتلك صفة الحضور بالقوّة وبالفعل، وبما أنه يتميّز بالشمولية والتحول، فهومرن، بحيث إنه يتفاعل مع معطيات الفضاء الجديد، ويتحاور معها، فيقترن النص الجسدي بنص جسدي آخر، ويحدث التفاعل والتزاوج والتوالد، وتتغيّر طبيعة الجسد المهاجر، لتبني علاقات جديدة غير العلاقات التي غادرها هذا الجسد قبل أن يقترن بالجسد الجديد، إضافة إلى أنّه ينبغي أن يجيب عن أسئلة المكان الذي هاجر إليه، فيغدو بفاعليته الجديدة غير النص الذي كان فيما مضى، فـ "هجرة النص أساس لكلّ فاعلية نصيّة". "8".

ومصادر النص الغائب كثيرة ومتنوّعة، يكون بعضها في نصّ، ولا يكون في نصّ آخر، وهي تهاجر من الذاكرة، لتحطّ في ذاكرة أخرى، وتكون في المتن الشعري المعاصر والقديم، والعلوم الإنسانية تراثيّة وتاريخية، والنصوص الدينية والأسطورية، والمكان والزمان والموضوع والمواقف وسواها، وقد تكون هذه المصادر أدبية أو غير أدبية، فقد استخدم شوقي -مثلاً- في مسرحياته، حياة مجنون ليلي وكليوباترا وعنترة وعلي بك الكبير وقمبيز، فكان النص الغائب أدبيّاً، أو سياسيّاً، أو قوميّاً، وقد يكون النص الغائب شعريّاً، ففي قصيدة "نهج البردة" لشوقي، كان النص الغائب هو "بردة البوصيري"، واستدعى أمل دنقل في

قصيدته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، أحداثاً وشخصيات من التراث العربي القديم، للتعبير عن التجربة الحزيرانية، وأعاد شوقي كتابة "بردة البوصيري"، وهي النص الغائب، في نصّه الحاضر "نهج البردة"، ومن السهولة العثور على معجم خليل حاوي والسيّاب وأدونيس والبياتي ونزار قباني في كثير من قصائد الشعر العربي المعاصر، وقد تتمّ إعادة الكتابة هذه من خلال أحد القوانين الثلاثة التالية: "قانون الاجترار– قانون الامتصاص– قانون الحوار"، ففي القانون الأول يكون النّص الحاضر استمراراً للنص الغائب، وهو إعادة له إعادة محاكاة وتصوير، ويتلخّص عمل المؤلف هنا في أن يقدّم إلينا النص الغائب في أوزان شعرية، وفي قانون الامتصاص قبول للنص الغائب وتقديس له وإعادة كتابته بطريقة لا تمسّ جوهره، وينطلق المؤلف هنا من قناعة راسخة، وهي أنّ هذا النص غير قابل للنقد أو الحوار، ولا يعني هذا سوى مهادنة للنص الغائب والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية، أما قانون الحوار فهو نقد للنص الغائب، وتخريب لكلّ مفاهيمه المتخلّفة، وتفجير له، وإفراغه من بنياته المثالية، وهو لايقبل المهادنة، فهو أعلى درجات التناص وأرقاها"9".

والصلة بين التناص والنص الغائب هي صلة الحضور بالغياب، أو هي حضور الغياب في التناص وغياب الحضور في النص الغائب، ولذلك فإنّ النص الغائب يكون مُستَبْطَناً في النص الحاضر، وهو يمثّل صورة من صور استلهام التراث وتوظيفه إذا كان النص الغائب قديماً، ويمثّل صورة من صور المثاقفة إذا كان النص الغائب معاصراً ووافداً، والعلاقة بينهما علاقة اللاحق بالسابق، فالسابق هو الأصل (النص الغائب)، واللاحق هو التابع، ولكنّ التبعية هنا زمنية لا فنّيّة، وهي أيضاً لا قصْدية، وهي تختلف عن السرقات الشعرية في نقدنا القديم، لأنّ النّص الغائب هو الذي يتسلّل من الذاكرة إلى النص الحاضر في التناص، لحاجة الأخير إليه، ولكنّ النّص القديم يُجرّ ويُستلب في السرقات الشعرية، يقول بارت:"ليس نصّ بروست هو ما أدعوه، بل ما يأتي إليّ. إنه ليس سلطة، بل مجرّد ذكرى حلقية" "10".

وهذا ما يؤكد أن الشاعر الكبير لا ينقل ولا ينسخ، وإنّما يكون مسكوناً بتجربته ورؤاه وبجميع آثار السلف.

والصلة بينهما حتمية، فالنّص الحاضر يتنفّس بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها، ويتكلّم بألسنتها، وهو لا يتكلّم في زمن سابق على زمنه، وإنّما يتكلّم من خلال سياقه وحضوره وحاضره".

النّص الغائب أحد مكوّنات النص الحاضر، وهو يعمل وينبض في العمق، ويبيّن مصطلح التناص أن حركية النص من مكوّنات نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، وهذا يعني أن عمّل المؤلف في تكوين نصوص جديدة من نصوص كثيرة، بعضها من جنس النّص الجديد، وبعضها من أجناس مختلفة، أنّ عمله هذا نصوصيّ، والنصوص الغائبة سابقة على المؤلف ودوره في صنعها ثانوي، أما الدور الأولي فهو للنصوص نفسها، ولو لم تكن آفاق هذه النصوص تتحاور وتتجاذب والنص الجديد لما تشكّل هذا النص علىهذه الصورة التناصيّة، ولذلك فإنّ مؤلف أيّ نصّ متعدد، وهو لا زماني، ولا مكاني، ولا أجناسي، وهذا يستدعي إلى الذهن مقولة "موت المؤلف" عند بارت، وأهمّ مافيها أنّ اللغة هي التي تتكلّم في حين أن المؤلف صامت أو غائب في أثناء حضور القارئ، وأنّ النص المنجز ملك القارئ وحده.

يتشكّل النّص الجديد إذاً من النّص الذي يشكّل الخلفيّة (الأصلي/المرجع/ النص الغائب)، والنص الذي ينفتح على هذه الخلفية (النص الجديد المفتوح)، ولذلك فإنّ الدلالة الشعرية تكون غير مباشرة، فالقصيدة تقول شيئاً وتعني في الوقت ذاته شيئاً آخر، وما الحضور سوى علامة على الغياب، ويتطلّب من القارئ الجادّ أن يحفر في طبقات النص ليكتشف المسكوت عنه، وهذا لا يكون إلاّ في البنى المغيّبة، والوصول إلى بعض هذه البنى المطمورة يحتاج استحضار النصوص الغائبة لاستكمال النّص الحاضر، فالنص يحتاج إلى ماهو خارجه لتتمّ قراءته وتحليله، والنص الغائب عامل تفسيري للنص الحاضر، والنصوص الغائبة مكوّنات لشيفرات خاصة، نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفضّ مغاليق نظامه الإشاري ومعرفة بنياته وعلاقاته وأساليبه الحديثة التي تعتمد على الترميز والتكثيف، ولذلك فإنّ النصوص الغائبة مفاتيح نستطيع بوساطتها الولوج إلى النّص الحاضر والإمساك بالرؤية التي يعالجها.

—3—

جدلية الحضور والغياب في "أفاعي الفردوس" [11]:

هذا العمل من وجهة نظرنا قصيدة واحدة في ثلاثة عشر نشيداً، نظمها في فترة تقع مابين عامي (1928 و1938)، ومما يرجّح هذه النظرة أنّ الأناشيد

جميعها تقول شيئاً واحداً، وهي ذات مناخ واحد، وإن تعدّدت الأناشيد والنساء، ولكنّ المرأة في هذا العمل واحدة هي دليلة الخائنة، والرجل واحد هو شمشون الضحيّة، وهذا هو واضح من العنوان "أفاعي الفردوس" من جهة، ثمّ إنّ الشاعر لم يختر لعمله عنواناً من عناوين القصائد التي يضمّها العمل.

يقع هذا العمل في ثلاثة عشر نشيداً، الصلاة الحمراء (1928)، والأفعى، وهيكل الشهوات، والخيال النقي، وعهدان، والشهوة الحمراء، وشهوة الموت، وحديث في الكوخ (1929)، وسدوم (1931)، وشمشون، والدينونة (1933)، والقاذورة (1934)، والطرح 1938.

قراءة البنية السطحية (الحضور):

"أفاعي الفردوس" قصيدة الشهوة الجامحة في الشعر العربي الحديث، وهي قصيدة تصف المرأة الشيطان، امرأة الخطيئة والإثم والدنس والشهوية"12"، وهي لا تكتفي بذلك، وإنما هي تغري الجانب الشهوي في الرجل، لتسوقه إلى عالم الخطيئة، فتكون سبباً مباشراً في انزلاقه من حيّزه المثالي إلى حيّزه الواقعي، والرجل ضحيّة المرأة..."أفاعي الفردوس" بعبارة وجيزة قصيدة الشهوة الجامحة.

تتجلّى لنا هذه الشهوة في العنوان الرئيس وفي العناوين الفرعية، ففي العنوان الرئيس "أفاعي الفردوس" إشارة إلى الشيطان الذي تلبّس شكل أفعى الجنة حين أغرى أمّنا حواء، ودعاها للأكل من ثمار الشجرة المحرمّة، وقدّمت هي بدورها من هذه الثمار إلى أبينا آدم، فأكلا منها"13"، فخرجا من عالم المثال إلى الواقع، ومن عالم الروح والصفاء والبراءة إلى عالم الجسد والغمّ والزيف، والمشكلة التي يواجهها القارئ في هذه القصيدة أن صفات الجمال تترافق والقدرة على الإغراء والشهوية الجسدية والخيانات، وهي تستمّر باستمرار الجمال وحاضرة بحضورها، أما الإشكالية الكبرى فهي في أنّ أمّنا حواء أورثت هذه الصفات لبنات جنسها، وإذا تأملنا العنوان وجدنا أن الشاعر استخدم جمع التكسير (أفاعي)، وهو صيغة منتهى الجموع، وهذا يشير إلى كثرة الأفاعي في حين كان الفردوس واحداً، وهكذا يضجّ الفردوس بأفاعيه والمرأة بشهواتها، وتستطيع، بكلّ ما ورثته من جمال وحنكة ومراوغة وشهوة، أن تقود الرجل القويّ إلى حظيرتها، فإذا الضعف يتغلّب على القوّة، وإذا الأسد الهصور ينقاد إلى اللبوة ضعيفاً، لا حول له ولا قوة، وإذا الرجل، في نهاية المطاف، ضحية المرأة، كما

كان سيّدنا لوط ضحية ابنتيه وشمشون ضحيّة دليلة، وإذا الخراب يعمّ العالم، كما حدث في سدوم.

ويستطيع القارئ في مجال الدلالة نفسها أن يتوقف عند العناوين الفرعية، وهي عناوين دالة على ماتحتها، وتشير أيضاً إلى ماجاء في العنوان الرئيس، ومنها "الأفعى"، ولا يُقصد منها الحيوان المعروف بهذا الاسم، فالعنوان رمز يشير من خلال العنوان والسياق معاً إلى الأنثى الشيطان، و"هيكل الشهوات"، والهيكل المكان العظيم المتّسع الذي يُقام للعبادة، ولكنه في العنوان يُقام لعبادة الشهوات، وهو يشير باختصار إلى جسدية المرأة وعظم مافي هذا الهيكل من أمور خارجة على الأعراف والتقاليد....الخ، و"الشهوة الحمراء"، ولا تخرج الدلالة في هذا العنوان عمّا تقدّم، ولكنّها تزيد عليها بهذا الوصف الدالّ على الطبيعة النارية المدمّرة في شهوة الأنثى، ومثلها "شهوة الموت" و"سدوم" و"القاذورة" و"الطرح".

نتوقف في البنية السطحية عند صورة دليلة التي تتجلّى في النشيد الأول "شمشون"، وشمشون اسم يستدعي إلى الأذهان دليلة، كما أن دليلة اسم يستدعي إلى الذاكرة صورة شمشون، كما وردتا في العهد العتيق "14"، والنشيد من خمسة مقاطع، ويمكننا أن نوضّح هذه الصورة أو تلك من خلال الألفاظ التي استخدمها الشاعر والتي تشكّل المحاور الدلالية في هذا النشيد، فدليلة في المقطع الأول رمز للجمال والخيانة معاً، ففي محور الجمال تقابلنا الألفاظ (حسن- أفعى- لبؤة- ظبي)، وفي محور الخيانة نحن إزاء الألفاظ التالية (مأجور- أفعى- يخدع)، ويكون شمشون في المقطع ذاته رمزاً للقوة والضعف معاً، فهو القوي الضعيف، أو الضعيف القوي، ففي محور القوة والبطش (الانتقام- هرقل- الليث- زنير- نسور)، وفي محور الضعف والخضوع (ينقاد- الضرير- أوهى- هانت- عنا- الشحرور).

وتبرز في المقاطع الرموز الحيوانية، ففي المقطع الأول (سبعة أبيات)، ستة رموز حيوانية، وفي مقدمتها الأفعى، ومن طبعها أنها تغيّر جلدها وتخفي حقيقتها، وهي توحي بالتلوّن.وثمة النسور والشحرور والليث واللبؤة والظبي،وتبرز في المقاطع الأربعة الأخرى رموز حيوانية (الليث- اللبؤة- حيّة عدن- غفر الوعل- العقرب- أنثى العقاب....).

ويخاطب الشاعر- الراوي في المقطع الأول دليلة رمز الجمال والخيانة معاً متألما من سطوة الجمال على القوّة وتحويلها إلى ضعف في الأسود والنسور

والجبابرة، كهرقل وشمشون، ويذكر في البيت الثالث حكاية "ديجانير DEGANIRE" زوج هرقل التي أرسلت إليه القميص المسموم بخدعة من السانطور الذي قتله "هرقل"، وقد قال لها إنه يُعيد إليها حبّ هرقل إذا لبسه، ولم تكن تعلم بما فيه. والقصتان مختلفتان هدفاً، ولكن أبا شبكة أوردهما على سبيل طبيعة الخيانة في الجمال، واستطاع أن ينقل من خلال السياق حكاية ديجانير، إلى السياق النصّي.

ويعود في المقطع الثاني إلى بيان تأثير الجمال في القوّة، فقد خرج الليث (رمز شمشون) من عرينه المهجور غاضباً يضرب في الأرض، ويتطاير الشرر من عينيه كالحمم، فسرى الذعر في الذئاب، وفرّت من طريقه، وخلا الغاب له إلاّ من لبوة مخدّرة الحسن (رمز دليلة)، تنضح اللذة من جسدها، فتصدّت له بعبير، تتفتح له عروق الصخور، وتتشهّى، ويهدأ سيّد الغاب، ويضعف، وينقاد لها، ويستسلم لهذه اللبوة الجميلة الخائنة.

ويخاطب الشاعر في المقطع الثالث دليلة على لسان شمشون طالباً منها أن تغذّي قواها من إكسيره، فهي حسناء كحيّة الجنّة، يجتمع فيها الحسن والغدر والتوحش معاً.

ويكون المقطع الرابع نتيجة لاستسلام شمشون، فقد أوصله ضعفه إلى عبوديته، وخلت الصحراء من حامي الضعفاء الذي أضحى عبداً أعمى سجيناً ينتظر الموت.

وتضجّ قاعة العقاب في المقطع الأخير بالجموع التي جاءت تشهد مصرع شمشون على لذّة الخمور والموسيقا، وضجّت القاعة بالرقص إذ دلفت دليلة تتثنّى بقوامها المخمور كأفعى الفردوس، وجيء بالأسير والجمع يناديه بكلمات التحقير، فتلوّى في قيده بعد أن حلت فيه الروح، وعاد إلى وعيه، ثم كان ما كان.

استخدم الشاعر السرد بوساطة الفعل الماضي في المقطع الثاني، وبرز الوصف من خلال السرد، حتى بات المقطع المذكور تصويراً في الخيانة بوساطة التقابلات الدرامية، فالحسن مأجور، ودليلة أفعى، فحيحها يملأ سرير الغرام، وشمشون أسير هذه الأفعى، ينام معها على سرير واحد، وفي عينيها (صباح الهوى وليل القبور)، وعلى ثغرها (ثمار حجبت شهوة الردى في العصير)، وفي النص تصوير للقوة على حدة، إذ اتخذت صورة الليث رمزاً

لقوة شمشون، وصوّر الجمال، فكانت لوحته، تنضح ألوانها بالأريج والشهوات، وغدا الجمال سلطاناً على عناصر الطبيعة يبثّ في عناصرها السّحر والصبابة:

وإذا لبوة مخدّرة الحُسـ ـنِ تردّتْ من كهفها المخدورِ

تنضحُ اللّذةُ الشّهيّةُ منها: خمرةٌ من جمالها المأثورِ

فتنثّ العبيرَ في مخدع الليْـ ـلِ فتشتهي حتى عروقَ الصخورِ(ص29).

في النص مقابلة بين صورتي القوة والضعف، وتحوّل كل منهما إلى صورة الأخرى، حتى رأينا الضعف في قوّة الليث–شمشون، والقوة في ضعف اللبوة– دليلة، وشمشون هو القوي الضعيف، المحبّ الحاقد، الخيّر الشرير، الحرّ العبد، الإنسان المسيّر بمثل غرائز الحيوان، المنتصر المهزوم، تحوق به فخاخ القدر من كل صوب، ليث وقوّته مسفوحة وكرامته مطروحة بين الأقدام، فيؤثر الانتحار الكبير، ويُصاب في النهاية بمثل اليأس من خلاص نفسه وخلاص العالم، فيطلب لنفسه وللآخرين الدمار والموت، كان شمشون قبل لقائه بدليلة رائياً وقاضياً ورجلاً وقوراً حكيماً وبطلاً جباراً يحمي حمى بلاده، فلما التقيا ووقع في عشقها وقع في المحذور منه، فباح بالسرّ العظيم، وماكان ليفعل ذلك لولا أنها تمتلك من السّحر والجاذبية والغواية فوق ماتتحمله طاقات الإنسان العظيم الشبيه بشمشون في أنه البطل الرائي، وقاضي القضاة، والرجل الحليم الوقور صاحب العقل الراجح، ووقع الأمر، وتغيّرت الحال، فلم يعد شمشون رائياً، ولا قاضياً، ولا صالحاً، ولا بطلاً، ولا وقوراً، ولا حكيماً، وإنما غدا عاشقاً ضريراً أسيراً حقيراً... غدا ضحيّة غرائزه وهمجيّته.

ودليلة الأنثى الضعيفة القوية، المحبّة الحاقدة، الخيّرة الشريرة، الأمة الحرّة، تمثّل عنصر القوة في النص، ولكنها القوة القائمة على الخيانة والتلوّن والتبدل والغدر (أفعى– عقرب– أنثى عقاب شرس)، وهي صورة عن ابنتي لوط في سدوم والمرأةذات الطفل في غير مكان من "أفاعي الفردوس".

دليلة في العهد العتيق بغي تؤدي غرضاً قوميّاً في صلتها بشمشون، ولكنّ الشاعر لم يظهر ذلك في النص، وإنما شغلته قضيّة الخيانة في الأنثى منذ العنوان الرئيس، فكان أميناً لعنوان عمله الرئيس "أفاعي الفردوس"، وكان أميناً لنصّه أكثر من أمانته للمرجع، فاستلهم من هذه الحكاية صفة الخيانة، وأهمل بقيّتها، ولذلك فإنه ذكر حكاية "ديجانير" مع هرقل، وكان الشاعر يبحث عن امرأة أحلامه كبيغماليون في الأسطورة الإغريقية، فلما عزّ عليه المثال صبّ جام

غضبه على الأنثى من خلال دليلة وابنة لوط والمرأة ذات الطفل، ولم تكن الحكاية سوى وسيلة دراميّة يبثّ الشاعر من خلالها بوساطة الشخوص والقناع مشاعره، ولذلك فإن الحدث لم يستطع جذب انتباهنا، وكذلك الاتجاه الدرامي بقدر ما استحوذت عواطف المنشد وهمومه على اهتمامنا، وما دليلة سوى رمز عام للخيانة في الأنثى التي شغلت النشيد الأول منذ المطلع:

ملّقيه بحسنكِ المأجورِ ... وادفعيه للانتقام الكبيرِ

إنّ في الحسنِ ، يادليلةُ! أفعى ... كم سمعنا فحيحها في سريرِ

أسكرتْ خدعةُ الجمالِ هرقلاً ... قبلَ شمشون بالهوى الشريرِ

والبصيرُ البصيرُ يُخدعُ بالحُسْـ ... ـنِ وينقادُ كالضريرِ الضريرِ

ملّقيه فالليلُ سكرانُ واهٍ ... يتلوّى في خدرهِ المسحورِ

ونسورُ الكهفِ أوهنها الحـ ... ـبّ فهانت لديه كالشحرورِ

وعنا الليثُ للبوءة كالظبـْ ... ـيِ فما فيهِ شهوةٌ للزئيرِ(ص ص 27-28).

قراءة البنية العميقة (الغياب):

يتطلّب إحضار الغائب واستنطاقه إبعاد البنية السطحية عن البنية التحتية والكشف عن ماهيتها وكينونتها وحركتها، وإن بدت البنية السطحية تصف ماهو حاضر وواقعي وحياتي، ولكنّ القصيدة مفتوحة على عمق دلالي إحساسي يتبنّاه النص، ويسعى إلى تحقيقه، فرموز القصيدة توحي بهذا الجانب، ونصّها الحاضر يكشف عن نصوص دينية وأدبية وحياتية متواشجة في باطن النّص الحاضر ،ولذلك فإنه لا مناص لنا من أن نستحضر هذه النصوص لنتوصل بعد ذلك إلى غرض الشاعر ومبتغاه ودلالاته.

وينغمس أبو شبكة في وصف الرذيلة، حتى ليُظَن أنه واحد من أتباعها ومريديها والداعين إليها، ولكن موقف الشاعر لا يستنتج من جزء من عمله،وإنما هو يحاول أن يُغيّب موقفه، وهو يثق بقدرة القارئ على استرجاعه أو استنطاقه واستكشافه وإعادته إلى السطح من خلال تفكيك العمل تفكيكاً كليًا.

نتوقف أولاً عند هذه الصورة التي نقتطفها من نشيد "سدوم":

مغناكِ ملتهبٌ وكأسُكِ مترَعَةٌ *فاسقي أباكِ الخمرَ واضطجعي معهُ*

لم تُبقِ في شفتيكِ لذّات الدما *ماتذكرين به حليب المرضعه*

قومي ادْخلي، يابنتَ لوطَ على الخنى *وازني فإنّ أباكِ مهّدَ مضجعه*

إن ترجعي دمكِ الشهيَّ لنبعِهِ *كم جدولٍ في الأرض راجعَ منبعَهُ*(ص55).

يستلهم هذا النشيد حكاية لوط مع ابنتيه في العهد العتيق "15"، وتبرز فيه صورة المرأة الأفعى الشيطان ذات الشهوة النارية، وهي شهوة محرّمة، ويبدو فيها الرجل ضحيّة المرأة التي تدفعه دفعاً إلى الفسق والفجور، فترتكب الخطيئة، ويرتكب الخطأ كما فعل من قبل أوديب دون إرادة أو وعي منه، ولكن ابنة لوط تضاجع أباها، فترتكب الخطيئة المميتة قصداً، وترتدّ الشهوة إلى ذاتها في عالم خرب، يختلط فيه الوالد والعشيق والابنة والعشيقة، وتبرز هنا صورة الشجرة ذات الثمار المحرّمة.

ظاهر النص وصورته السطحية البارزة يُبدي لأول وهلة أن الشاعر يدعو ابنة لوط إلى أن تقوم بما قامت به من أعمال... لكن هذه الأعمال ليست من مخيّلة الشاعر، وإنما هي من مقروءات البشرية، وقد استدعى الشاعر هذه الصورة لتكرارها في صورة معاصرة لا تقلّ عنها خطورة، وهي صورة المرأة ذات الطفل التي مهدّت سريرَها، وانتظرت فعلتها وخطّطت لها، ويحاول الشاعر إظهار صفات الخيانة وما يترتّب عنها من خطأ وخطيئة، وما يترتّب على ارتكاب الإثم من خلط النسب بعضه ببعض، ولذلك فإن هذا النص الغائب يبدأ بالظهور من خلال إبراز الوجه القبيح للخطيئة، وكأنه يدعو إلى تجنّبها، فيحاول إحضار الغائب وتغييب الحاضر، أو هو يثبت المنفي وينفي المثبت، ولذلك فإن النص كلّه يتحرّك في هذا الاتجاه.

تبيّن لنا نظرة بسيطة إلى أفعال الأمر في هذا المقطع أن البنية السطحية في الأبيات تدعو إلى ارتكاب الإثم، فالشاعر يطلب من ابنة لوط أن تسقي أباها الخمرة وأن تضطجع معه، وأن تدخل إلى فراشه وترتكب فعل الزنى، ولكن الأبيات تشي بغير ذلك، فالشاعر يصف أولاً عزم ابنة لوط على فعلتها النكراء، فقد أعمت الشهوة عينيها، واستعدّت لفعلتها القبيحة، فأفرغت كأسها في جوفها،

وهيّأت كأس والدها، ولم تكن هي التي تتحكّم بفعلها، وإنما غرائزها كانت تسوقها إلى ارتكاب الفعل العظيم، ولما وجد الشاعر أن ردع هذه المرأة لا يُجدي نفعاً استخدم صيغة الأمر للتعبير عن مرارة السخرية وتحسّر المهزوم، فالفعل متحقّق، والفجيعة واقعة، فقال: "اسقي أباك الخمر واضطجعي معه/قومي ادخلي على الخنى وازني فإنّ أباكِ مهّد مضجعه...". فالشاعر الذي دعاها ظاهريّاً إلى ذلك يستنكر فعلتها تلك أشدّ الاستنكار في البيتين الثاني والرابع، ويبيّن فيهما طبيعة المرأة الخاطئة التي لا تميّز بين حليب المرضعة ودم الشهوة، ويتجلّى هذا الاستنكار في البيت الأخير.

وإذا توغلنا في جسد القصيدة تكشّفت لنا نتيجة الإثم وارتكاب الخطيئة، فقد آلت حضارة العصر إلى سدوم، أو إلى عالم خرب بعيد عن اللذه والروح والمثال، وإذا ابنة لوط تلد نسلاً من أبناء العار والرذيلة، وإذا الحضارة ثكلى بأبنائها، وهي حضارة المادّة والخراب:

أسدوم هذا العصر لن تتحجّبي	*فبوجهِ أمّكِ ما برحْتِ مقنّعه*
كانت منكّرة كوجهكِ عندما	*هبّت عليها من جهنّم زوبعه*
قذفتكِ صحراء الزنى بحضارة	*ثكلى مشوّهة الوجوه مفجّعه*
بورٌ مستّرة الفساد بخدعة	*نكراء بالخزّ الشهيّ مرقّعه*
... أبغيّ هذا العصر خمرك فاغرقي	*واسقي ذراريّ السورى واستسلمي*
وبمضجع الغرباء نامي حقبة	*ثمّ اعدلي عنه لآخر وارتمي*
وترنمي ما شئتِ في حمأ البلى	*حتى يجفّ بكِ الرضاع وتهرمي*
حتى تضاجعكِ الأفاعي في الدجى	*ويصنير حسنكِ مخدعاً للأرقم*
حتى يفور الدود منكِ وينثني	*يمتصّ جيفة عرضك المتهضم*
حتى يدبّ الموت فيكِ وتمحي	*ذرّيّة المهد الأثيم المجرم (ص ص 59-61).*

والحقيقة أن ابنة لوط في المرجع (العهد العتيق) دعتها غيرتها على والدها وخوفها على ضياع نسبه إلى أن تقوم بما قامت به، ولكنّ الشاعر حين كان يصوّر هذه الواقعة التوراتية كان في ذهنه صورة المرأة ذات الطفل، ولذلك

جاءت خطيئة ابنة لوط عبثية مجانية بلا هدف سوى اللذة الوقتية، وإذا غادرنا ابنة لوط صادفتنا المرأة ذات الطفل التي ارتكبت الخيانة الزوجية مع أنها ذات طفل، ومع أنّ زوجها يعمل في البلاد البعيدة ليؤمن حياة سعيدة لأسرته "16".

تطالعنا صورة هذه المرأة في غير مكان من صفحات "أفاعي الفردوس"، فالشاعر يذكرها في "في هيكل الشهوات":

ذكرتُ ليلةَ أمسِ فاختلجتْ لها والليلُ سكرانُ ممّا سحّتِ السُّحُبُ

ذكرتُها غير أن الشكَّ خالجني إنّ النساءَ إذا راوغنَ لا عَجَبُ

فهنَّ من حيّةِ الفردوسِ أمزجةٌ يثور، فيهنّ من أعقابها غضبُ (ص ص 49-50).

لا يخرج ما تقوله هذه الأبيات عمّا تقوله بنية "أفاعي الفردوس" الكبرى الوظيفية، فالمرأة، كما يذهب الشاعر الغنائي، هنا، مراوغة، وهي لا تتخلّى عن هذه الصفة، وهي تظلّ قادرة على المراوغة والخيانة، ولا تسوقها إلاّ نزواتها، وهذا هو النص السطحي، ولكنّ ثمة نصوصاً دينية كثيرة غائبة في نسيج هذه المقولة في هذه الأبيات، وأول هذه النصوص ماجاء عن صورة دليلة وابنتي لوط في العهد العتيق، ويعيد الشاعر قراءة الآية القرآنية: "وراودته التي هو في بيتها عن نفسه، وغلّقت الأبواب وقالت: هَيْتَ لك" "17".

يستخدم الشاعر هذا النص الغائب استخداماً متوازياً، فامرأة العزيز قد ساقتها رغائبها إلى أن تقوم بما قامت به مع النبي يوسف، فانتهزت فرصة غياب الزوج وراودت يوسف عن نفسه، وأرادت أن تنال منه، وهو رجل الفضيلة والخير والحق، فرفض، ويقابلها في السرد الشعري، وبخاصة الإشارة في البيت الأول، المرأة ذات الطفل التي راودت الشاعر وأغرته، ثمّ أسكرته وارتكبت الفحشاء في ليلة ماطرة، فلما استيقظ من فعلته هالهِ وقع الخطأ والخطيئة، فتقابل مع لوط في الدلالة، وزاد على ذلك في أنّ الشاعر أدرك بعد حين عظيم ما اقترفت يداه، في حين أن الجريمة مرّت على النبي لوط دون أن يدركها، وهو هنا شبيه بأوديب الملك في معرفته بالخطأ، فندم ندماً شديداً على فعلته اللاّ إرادية.

وواضح أن الشاعر يصوغ عباراته صياغة مختلفة عن الصياغة في الكتب الدينية من حيث المعجم الشعري اللفظي، ولذلك فإنّ عباراته تنفتح على الدلالات الدينية أكثر من انفتاحها على المعجم اللفظي الديني، ومن هنا نستطيع أن نقول

أيضاً إنّ هذه المقولة التي يطرحها الشاعر في الأبيات السابقة، وبخاصة الشطر الثاني من البيت الثاني، تلخصها الآية القرآنية: "إنَّ كيدكنَّ عظيم" "18"، التي يمكن أن تكون أيضاً نصاً من النصوص الدينية الكثيرة الغائبة التي شكّلت هذه الأبيات، وأن اختلاج (أنا) الشاعر لما حدث في هذه الليلة دليل على رفضه لهذا الخطأ جملة وتفصيلاً.

وتتكرّر صورة هذه المرأة وفعلتها في مكان آخر من "أفاعي الفردوس" في نشيد "الأفعى"، وهي صورة الأم المقترنة بطفلها، والطفولة رمز للبراءة والطهر والقداسة، ويكفي أن يضع هذه الصورة إلى جانب تلك لبيان هول المفارقة في الواقع وفي النفس البشرية، وهذا يؤكد فداحة الخطأ الذي ارتكبه الشاعر وقلقه من جرّاء ذلك، فقد ارتكب جريمة الزنى، وعقابها في الكتب الدينية عظيم، وإذا خفيت هذه الجريمة على الناس والمجتمع فإنها ليست بخافية على عين اللّه المستيقظة أبداً، وهذا ما يقضّ مضجع الشاعر، وكأن صورة الطفل تظلّ تذكّر المجرم بهول الجريمة، وربّما تحوّل الخطأ إلى خطيئة مميتة؛ ولننظر كيف يسخر الشاعر من لعبته القذرة، أو كيف تقوم الـ "أنا" الأعلى بتأنيب الـ "أنا" في الجهاز النفسي عند الشاعر:

ستملكها ما شئتَ بعد فلا تخف ... فإنّ ابنها لما يزل يجهلُ الأمرا

صغيرٌ، بريءُ العين، يرضى بلعبة ... فيرقد مغبوطاً بذي الهبة الكبرى

ينام ولا يدري بأنّ سخافة ... تلهّى بها كانت لموبقة سعرا(ص 48).

تتداخل الأصوات الثلاثة (الأنا- الأنا الأعلى- الهو) في الجهاز النفسي، وتتحاور داخل الشخصية الواحدة، فالمتكلم هو الأنا الذي يتقنّع بقناع الأنا الأعلى، ويقوم خطيباً، وفي خطبته تأنيب وتوبيخ وسخرية أكثر مما فيها من جدّية ورزانة ورصانة، فالأنا انتهى إلى نتيجة واحدة تجلت إزاء عينيه بعد صراع نفسي مرير.

يخاطب الأنا في الأبيات الثلاثة الهو، وظاهر الأبيات أنه يُطمئنه إلى مصيره مع نزواته ومع هذه الأنثى، ففي الشطر الأول طمأنة بعيدة المدى، فقد أصبحت هذه الأنثى ملك يمين الهو، يأتيها متى شاء، ولذلك فإن استخدام ما المصدرية للدلالة على الوقت المديد، كما استخدم "لا" الناهية الجازمة أمام الفعل المضارع "تخاف" ليزيد من اطمئنان الـ (هو) ويؤكد له مصداقية مايقول، ثم تندفع الدلالات التي يظهر من سطحها أنها تسير في هذا المجال، فالطفل لا يزال

صغيراً، وعالمه عالم البراءة والطفولة، أو العالم غير الملوّث، ويستطيع الـ (هو) أن يلهيه بشيء نجس لتتمّ جريمته إلى غير ذلك.

أما البنية التحتية فإنها تقول غير ما تقدّم، فالمتكلّم هو الأنا وقد تقنّع بقناع الأنا الأعلى حتى أصبحا واحداً، ولذلك فإنه يقوم ساخراً وموبخاً ومحذّراً ومهدّداً الهو مما علق به من فساد وولوغ في الخطأ والخطيئة، ففي الشطر الأول من البيت الأول (ستملكها ما شئتَ بعد فلا تخف)، سخرية مرّة من هذه الأنثى الرخيصة التي لا قيمة لها، ولذلك فإنّ الأنا يحتقر هذا التملك الرخيص، ويبيّن أن هذا العمل قد أدى إلى تلويث عالم الطفولة والبراءة، وتكشف البنية التحتية عن فجيعة الفعل الدرامي، ولذلك فإنّ الأنا يحاكم الهو على ما ارتكب من أخطاء أدت إلى تلويث عالم الطفولة وعالم الفضيلة، ثم يسمّي فعلة الهو في البيت الثالث "سخافة" و"موبقة"، وواضح من هذه التسمية أنّ الأنا الأعلى هو الذي يتكلّم على لسان الأنا، وأن الهو في قفص الاتهام، وأن الدلالة العميقة غير الدلالة التي نجدها في ظاهر الأبيات.

وتتكرّر صورة هذه المرأة في "في هيكل الشهوات":

وأنتِ، يا أمَّ طفلٍ في تلفّتِهِ ... سؤْلُ العفافِ وفي أجفانِهِ لعب

صبّي الخمورَ فهذا العصر عصر طلا ... أما السّكارى فهم أبناؤه النجب

لا تقنطي إن رأيتِ الكأسَ فارغةً ... يوماً، ففي كلّ عام ينضج العنب...

وفي غدٍ إذ تنير الطفل ميعته ... وتهرمين ويبقى ذلك الخشبُ

قولي لهُ: جئتَ في عصر الخمور فلا ... تشربْ سوى الخمر واشحبْ مثلما شحبوا

وقولي لهُ: هذه الأيام مهزلةٌ ... وليس، إلاّ لمن ينشى بها، الغلب.

قولي لهُ: عفّةُ الأجسادِ قد ذهبتْ ... مع الجدود الأعفّاء الألى ذهبوا.

(ص ص 52-53)

يستطيع القارئ أن يتوقف في هذه الأبيات عند البنيتين: البنية السطحية والبنية التحتية، فظاهر الأبيات يشي بأن الأنا يدعو هذه المرأة ذات الطفل إلى أن تترع كؤوس الطلا وأن تدع جسدها يعبّ من لذائذ الحياة، ويستخدم في ذلك الأمر وما في حكمه (صبّي – لا تقنطي)، ولكن البنية التحتية تؤكد أن الأنا يستنكر هذه الأفعال التي يدعو إليها عن طريق السخرية والمحاكمة، وهو يدينها،

ويذكّر المرأة بما ينبغي أن تكون عليه من العفاف والفضيلة، وبخاصة أنها ذات طفل.

تهيمن صورة الطفولة على سواها في الأبيات، فهي في خمسة أبيات من سبعة، مع أنّ المرأة هي المخاطبة، وغابت صورة الزوج، ويقدّم الأنا مفارقات بين عالم الطفولة وعالم الرذيلة، ولذلك فإنه يشدّد على أن تقوم هذه المرأة في المستقبل بالاعتراف لهذا الطفل الذي سيصبح شاباً بكل ما اقترفته من خطيئات، وتتجلّى تلك الدعوة في تكرار عبارة "قولي له"، ثم هو يسخر من معاقرة الأنثى لهذه الخمرة ومن التفاتها إلى الحاجات الجسدية أكثر من التفاتها إلى الحاجات الروحية، وهو يسمّي الجسد صراحة بـ "الخشب". أما الروح فأمر آخر... إنها الشباب الذي لا يعرف الذبول ولا الهرم، ثم هو يدين زماننا، ويصفه بزمن الفساد والرذيلة، ويُقيم مفارقة بينه وبين زمن الأولين، فإذا الماضي زمان العفاف والفضيلة والبراءة، متناسياً أنّ دليلة وابنتي لوط رَأمنا حواء جئن من الزمن الغابر.

العودة إلى الله: التوبة:

أبو شبكة في "أفاعي الفردوس"، شاعر يبحث في الرذيلة عن الفضيلة وفي الخطيئة عن الصلاح والتقى، وهو يحاول أن يخلق من الواقع مثالاً، فيبحث في القاذورات عن مثاله المقدّس، ويدين المرأة، ولكنه يحاول أيضاً أن تكون نداً له في عالم الروح، هو الشاعر الآثم الذي ارتكب الخطأ كسيدنا آدم وشمشون ولوط وأوديب، ولكنه كان إحدى ضحايا المرأة... إن "أفاعي الفردوس" تعيد إلى الأذهان صور هذه الأعمال الخالدة.

يعود الشاعر الرومانسي إلى اللّه، ويتوب عن خطاياه توبة صادقة، ويريد من حواء أن تكون نقيّة طاهرة كالثلج، أن تكون رفيقاً له في صورة ماقبل الخطيئة الأولى، وأن يكون الرباط الزوجي مقدّساً بعيداً عن الدنس، ولذلك فإن على المرأة أن تكون مخلصة صادقة حين تحبّ وتعاهد الرجل على الزواج:

أقول لها ثوب العفاف تذكّري   ففي ساعة الإكليل لم يكُ مغبرا

لبستِ رداء العرس أبيضَ ناصعاً   فمن أين جاءت هذه اللطخة الحمرا

(ص46).

وهو يذكّر هذه المرأة بأن عالم الجسد فانٍ وأنّ عالم الروح هو الباقي، وما الجسد سوى فخارة ذات نتن:

فخّارةٌ ذاتُ نتنٍ قديمةٌ كالزمانِ

مرّت قرونٌ عليها فحالَ لونُ الدهانِ

ومهّد النتنُ فيها مساربَ الديدانِ (ص87).

أما عالم الشاعر الرومانسي فهو عالم المثال والروح، وهو عالم الغاب والطبيعة البكر ويتذكر الشاعر، وهو في "القذورة" وفي حمأة الرذيلة هذا العالم النوراني المنشود:

حلمتُ بدنيا- ليتها لا تبدّد لذائذ أحلامي ولا كان لي غدا!-

أضنّ بإنشادي على الناس سحرها وهل في الورى أذْنٌ إذا قمتُ أنشدُ).

(ص37

وهو يتوسّل أخيراً إلى اللّه في "الصلاة الحمراء" لأن يقبل تضرّعاته الصادقة، ويلتجئ إليه، ويلوذ بحماه، لعلّه ينقذه من "الأفعى"، و"هيكل الشهوات"، و"شهوة الموت" و"سدوم" و"الشهوة الحمراء:

ربّاه عفوكَ إنّي كافرٌ جانِ جوّعتُ نفسي وأشبعتُ الهوى الفاني

ولم أفقْ من جنون القلب في سبلي إلاّ وقد محتِ الأهواء إيماني

ربّاه عفوكَ، إنّي كافرٌ جانِ!(ص84).

هكذا كانت صورة امرأة الفردوس المرأة المثال في ذهن أبي شبكة حين كان يصور امرأة الجسد والإغراء والخديعة في "أفاعي الفردوس" ولذلك فإن صورة امرأة الجسد تصدّرت الواجهة الأمامية في حين ظلّت صورة المرأة المثال مصدراً ومرجعاً ونموذجاً لتحريك الصورة في الواجهة الأمامية، وظلّت الصلةِ بين الصورتين، أو بين النص الحاضر والنص الغائب، رحمية، وكان إبراز أيّ صورة منهما يستدعي بالضرورة الصورة الأخرى.

■ ■

الهوامش:

1 - DUCROT, OSWALD et TODOROV, TZVETAN- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- Seuil - Paris- 1972- P.302.

2 - IBID. - P. 446.

3- انظر :أطراس (إعداد قسم الدراسات النقدية)- مجلة "العرب والفكر العالمي"- العدد الثاني- ربيع 1988م- ص 127.

4- أنجينو، مارك (ANGENOT , MARC) - التناصية- بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره- تر. محمد خير البقاعي- علامات- م5- ج19- آذار 1996م- ص 135.

5 - BARTHES, ROLAND - LE PLAISER du texte - paris - 1973--p.59.

6 - IBID. - P .59.

7- بنيس، محمد- حداثة السؤال- المركز الثقافي العربي- بيروت- الدار البيضاء - ط2- 1998م- ص95.

8- المرجع السابق- ص98.

9- انظر: بنيس، محمد- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية- دار العودة- بيروت- ط1- 1979م- ص ص 277-278، ورماني، إبراهيم - النص الغائب في الشعر العربي الحديث- مجلة "الوحدة"- العدد 49- تشرين الأول- 1988م.

10- LE PLAISIR DU TEXTE - P. 59.

11- أبو شبكة، إلياس- أفاعي الفردوس- دار الحضارة- بيروت- ط3- 1962م، والإشارة في المتن إلى رقم الصفحات من هذا المصدر.

12- للتوسع انظر: الموسى، د.خليل- صورة المرأة في الشعر الرومانسي- دراسة مقارنة بين الشعر الفرنسي والشعر العربي الرومانسيين- الموقف الأدبي - ع244- آب 1991م- ص ص 73-85.

13-العهد العتيق- سفر التكوين- الفصل الثالث.

14- المصدر السابق- سفر القضاة- الفصول 13-16.

15- المصدر السابق- سفر التكوين- الفصل الحادي عشر.

16- انظر: رزوق، رزوق فرج، إلياس أبو شبكة وشعره- دار الكتاب اللبناني- بيروت- 1956م- ص 182- ومابعدها.

17- سورة يوسف:23.

18-سورة يوسف: 28.

◻ الفصــل الثــالث:

شعرية العنوان وسيميولوجية النّص

محاولة لقراءة "مُناخ" لخليل حاوي

— 1 —

- قبل القراءة: تستظلّ الدراسات النقديــة المعــاصرة بظــلّ العلميــة، وتستهدي بهديها، وقد ولدت دراسات لسانية متنوعة، تتفرّع من حقل لساني إلى آخر"فليست اللسانيات سوى فرع من هذا العلم العام (السيميولوجيا)، وستكون القوانين التي ستكتشفها السيميولوجيا قابلة لأن تطبّق على اللسانيات"(1). وإذا كانت "السيميوتيك (أو السيميولوجيا)، هي علم الإشارات"(2)، وهذا ماتشير إليه دراسة العنوان في أيّ نصّ من النصوص، فإنّ لهذه الدراسة أهمية أشارت إليها السيميولوجيا التي نبعت من خلال العقل البنيوي بمعطياته التي بشّر بها فردينـاند دو سوسور والبحـوث الأنثروبولوجية عند ستراوس، وهذا ماكان إعلاناً عن ميلاد فكر اللغة المعاصر.

يعرّف دو سوسور العلاقة أو الدليل "Signe" أو العنوان، بصفته علامةً، بأنه "وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، ويتطلّب أحدهما الآخر. أمّا الوجهان فهما التصوّر "concept" والصورة السمعية "image acoustique"، والتأليف بينهما يقدّم إلينا الدليل الذي يتوفر على مكوّنين اثنين: الدال والمدلول، ويتكوّن بالجمع بينهما المعنى، إلاّ أن الصلة بين الدال والمدلول تعدّ اعتباطية"(3).

ويرى السيميولوجيون أنه لاشيء خارج النص، فالعنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور أجزاء لاتتجزأ من الخطاب، فكلّها إشارات دالة يكمّل بعضها بعضاً، وبخاصةأن السيميولوجيا أشمل من المنطوق، وإن كان بعض اللسانيين يرىأن الأنظمة وقوانينها تدخل ضمن نظام اللغة، ومن هؤلاء بينفينيست "BENVENISTE" الذي يقول: "هناك على الأقل مسألة ثابتة، وهي أن أيّ سيميولوجيا للصوت أو للون أو للصورة، لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور، بل لابدّ لها من أن تستعير ترجمان اللغة – بصفتها واسطة ضرورية– ولذلك فإن وجودها متعذّر إلاّ بواسطة سيميولوجيا اللغة"(4).

إن الطباعة والبياض والسواد علامات دالّة، والعنوان عتبة من عتبات النص، ومدخل هام من مداخيله، فدراسة الموضوع تشير إلى تموضع العنوان وتماهيه في جسد النص، والصلة بين العنوان والنص صلة رحمية عضوية، ودراسة العنوان تمثّل في أهمّ جوانبها دراسة النّص كلّ النص، فالعنوان هو النص المكثّف، أو هو نصّ قصير يختزل نصّاً طويلاً.

2 – في القراءة:

2–1 .النّص "

مُناخ(5).

دونَ مَطَلّي ترتمي
مدينةُ العناكِبْ
وترتمي المناصبْ.
وفي مناخِ الصّخرِ
والأدغالِ والدوالي
وحيثُ تزهو الحيَّةُ الرَّقْطَاءُ
باللآلي،
تَغُطُّ في الشّمْسِ ولا تُبَالي
تموتُ عنكبوتْ،
تموتُ والعناكِبْ.
رسولُهُمْ يموتْ.

2-2 . سيميولوجية النص: العنوان| النص:

العنوان عتبة من عتبات النص، أو مفتاح من مفاتيحه، أو باب نلج منه إلى العالم النصّي، وقد يكون للعنوان غير عتبة، وغير مفتاح، وغير باب، وهذا ما يقدّمه كلّ نصّ على حدة، وبخاصة في النص الثري بدلالاته وأبعاده ومستوياته، قصيراً كان أم طويلاً، قديماً أم معاصراً، فحياة النص في ثراه، وليس في اعتبارات أخرى، وحياة النص الشعري في بنيته الداخلية وفي علاقاته، ولا يستمدّ النص حياته من حياة صاحبه أو الظروف التي قيل بها أو أي شيء وآخر خارج نصّي، العنوان إذن الرسالة الأولى أو العلاقة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النص الشعري، وباعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان، فبين العنوان والنص علاقة تكاملية، ويتكوّن النص الشعري من نصّين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها، هما النص وعنوانه، وأحدهما مقيّد موجز مكثّف والآخر طويل، فنصّ العنوان مكثّف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطوّل بشكل موحٍ إشاري مكثّف.

ويظلّ العنوان، على الرغم من دلالته المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى، خاضعاً لاحتمالات دلالية مختلفة، وهي لا تتّضح إلاّ من خلال القراءة التأويلية الاستبطانية، لذا لابدّ من استراتيجية منهجية تكفل رصد تموّجاته المشاكسة داخل النص.

قد يكون العنوان قصيراً، يتألف من كلمة أو اثنتين، وقد يكون اسماً أو فعلا، وإذا كان اسماً كان معرفة أو نكرة، وإذا كان نكرة فهو ينفتح على احتمالات وتأويلات عدّة، وهذا مايجعل منه مراوغاً، كالعنوان الذي نحن بصدده "مناخ"، العنوان "مُناخ"، اسم نكرة، وهو يشير ببنيته السّطحية إلى ظاهرة من ظواهر الطبيعة، لكنها ظاهرة غير محدّدة، أو هي ذات دلالة مغيّبة ومسكوت عنها، والمناخ "CLIMAT" من خلال تنكيره، ذو دلالة لا تحديدية غامضة، فهو يصلح، مثلاً، للمسار الديني أو الأسطوري أو التاريخي، كما يصلح للمسار التربوي أو الاجتماعي، ويصلح للمسار الطبي أو الفلسفي أو العلمي، كما يصلح للمسارين النثري والشعري... الخ.

وإذا توقفنا عند دلالته الطبيعية، فإنّه يحتاج إلى ما يزيل غموضه، كالإضافة مثلاً، فنقول: مناخ الربيع، أو مناخ الشتاء أو الصيف أو الخريف، وكالصفة، فنقول: مناخ حزين، أو مناخ سعيد، أو كلاسيكي، أو رومانسي، أو رمزي، أو

سوريالي... الخ، وقد تحتاج الكلمة إلى التعريف والتوصيف معاً، فنقول: المناخ النفسي أو السياسي أو الاجتماعي... الخ، ولذلك فإننا نجد أن هذا العنوان "مناخ" غامض انزياحي مراوغ، وهو يقبل هذه الدلالة، كما يقبل تلك، ويجوز على هذه، كما يجوز على تلك، العنوان "مناخ"، اسم نكرة، ويتطلّب الاسم مسمّاه، ومادام العنوان اسماً فهو أقرب إلى السكونية والثبات منه إلى الحركة والتغيير، فهل في "مناخ" دلالة استسلامية أو انهزامية أو نكوصية أو فيه دلالات الرفض والتمرّد؟ هل في العنوان دلالة على واقع أو فيه دلالة على الممكن والمحتمل؟ هل هو تفاؤلي أو تشاؤمي؟.... والعنوان قد يتصل بالذات الناطقة وقد يبتعد عنها، فهو مثلاً يبتعد عنها في النثر العلمي وبعض الأجناس الأدبية، ولكنّه يتصل بها في الشعر الغنائي، وكلّما ظننا أنه يبتعد عنها أدركنا أنه قريب منها، فالشاعر يحاول أن يكون موضوعيًّا في بسط إحساساته، ولكنّه في النهاية يكون ضمن هذه الإحساسات بصورة من الصور، وقد تكون مباشرة أو لا مباشرة، ولذلك يكون العنوان مراوغاً في أدبية الأدب، وهنا يكون من الصعب أن تقبض على دلالته كلّها، ومن الصعب أن تقبض على كثير من دلالاته المتداخلة إلاّ إذا توغلّنا في جسد النص/ العنوان.

2-3. سيميولوجية النص: النص | العنوان:

النص"مناخ" قصير (28 كلمة) مكثّف، وهو يستند في دلالاته على ثنائية المكان، أو المناخ، وهي ثنائية ضدّية (مناخ الريف/ مناخ المدينة)، تغيب فيه الدلالات وتبدو، ولكنّها في حضورها متداخلة مرّمزة مكثّفة تكثيفاً شديداً.

يقابلنا في مناخ الريف صورة المطلّ من خلال عبارة "مطلّي"، والمطل المكان العالي الذي يطلّ على ماهو دونه، ويلاحظ أن الشاعر استخدم الاسم مضافاً إلى ياء المتكلّم، وهي ياء الملكية، فهل كان للشاعر مطلّ خاص أو أن الشوير كانت مطلّة على العالم؟ وإذا قرأنا العبارة كاملة "دون مطلّي ترتمي مدينة العناكب"، أدركنا أن المدينة هي بيروت، ولذلك فإنه يصير علينا أن نقرأ دلالات هذه العبارة.

إنّ لهذه العبارة أو الكلمةسلسلة من القيم التي يفضي بعضها إلى بعض، وأول هذه القيم القيمة المعرفية الثقافية، فكأن العبارة تشير إلى أن الثقافة غدت في صنع الريف بعد أن كانت المدينة تصنعها؛ فهو الذي ينتجها، وهو الذي يبدعها، ثمّ يصدّرها إلى المدينة، ولذلك أخذت الثقافة اتجاهاً عكسيًّا لما كانت

عليه، ثم إن الثقافة كانت تتجه من الأسر الغنية، إلى الأسر الفقيرة، ولكنّها عكست اتجاهاتها أيضاً، فالشاعر يفتخر ويعتزّ بهذا الانتماء الثقافي، وكأنه يُعيد بالتناصص بيت جرير:

أنا البازي المُدِلُّ على نُمَيْرٍ أُتِحْتُ من السماء لها انصبابا(6).

وللقيمة الاجتماعية مكان في هذه العبارة، فالرفعة والسمو والأخلاق والصدق والقيم النبية والأصالة تتمركز في "مطل" الشاعر، ويقابلها مايقابلها من فساد وانحدار في قيم المدينة وعاداتها وخفاياها، ويمكنك أن تتوقف عند القيمة السياسية وأمثالها في هذا العنوان.

وإذا أجزنا لأنفسنا أن نفسّر ماهو نصّي بما هو خارج نصّي، أو نستعين به في عملية التفسير، فإننا نتوقف عند صلة الشاعر الحقيقية بهذا المطلّ، يروي لنا شقيق الشاعر الناقد إيليا الحاوي عن هذه الصلة: "كان لخليل مكان أثير يختلف إليه، أبداً، إنه "مطل الدير"، تلّة تُشرف على كسروان والآفاق البعيدة والبحر، مكسوّة بالصنوبر، وفيها نسيم يماثل النسيم الأول الذي نشقه آدم وحواء في الجنّة، كان لابد لخليل أن يعبر على تلك التلّة، وأن يُقيم عليها، وأن يتأمل مادونه. لعلّ كثيراً من مقاطع شعره نُظمت هناك، ولعلّ كثيراً من الأفكار والرؤى نزّلت عليه هناك. تلك محجّة كان لابدّ له أن يزورها كلّ مساء أو صباح"(7). ويروي لنا الكاتب نفسه، في مكان آخر هذه الرواية: "كان (خليل)، يرتدي ثياباً أنيقة نسبيًّا، وفقاً لعيار ذلك الزمن، ويتجوّل في أرجاء البلدة، أو أنه يتنزّه غالباً في الحقول، وبخاصة على تلّة "المطلّ" قرب دير "مار إلياس شويّا" والتي تطلّ على الآفاق كما ينمّ اسمها. ومنها تشاهد منطقة كسروان كلّها والبحر والأودية، في حالة من الإنجذاب الروحي والانقطاع عن هموم العالم"(8).

وإذا توغلنا أكثر في جسد النص بحثاً عن العلامات الدالّة على الطبيعة والريف قابلتنا العبارات المتتالية "وفي مناخ الصخر والأدغال والدوالي/ وحيث تزهو الحيّة الرقطاءُ باللآلي، تغطّ في الشمس ولا تبالي"، وهي صورة أخرى من صور الجبل اللبناني: الصخر- الأدغال- الدوالي- الحيّة، وهذه الصور مألوفة في تلك البقعة من العالم بعلاماتها الأربع، والأفعى واحدة منها، وهي جزء من طبيعة الجبل اللبناني، ونقرأ في هذه العلامات العنفوان والقساوة والصلابة في الصخر، والتعدّد والغموض والجمال في الأدغال والدوالي، كما نقرأ الطبيعة البكر والجمال في الحيّة، والأفعى لا تموت في النص، فهي علامة من علامات الحياة، هي تغطّ مطمئنة إلى حضورها، والأفعى مصدر جمالي وليست مصدراً

للقبح كما ذهب أحد الدارسين في قراءته لهذا النص(9). فالشيطان حين تجسّد لأمنا حواء تجسّد لها بصورة أفعى، والأفعى دائمة الشباب والحيوية، فهي تغيّر جلدها باستمرار، وكأنها العنقاء التي تجدّد حياتها، ثمَّ إن الحيّة من الحياة نفسها لغويًا. يتضح مما تقدّم أن الصلة بين الشاعر والطبيعة (الريف)، وثيقة، فهو يقترب منها وإن ابتعد عنها، فهو يحمل في دمه وإحساساته مجموعة من القيم والثوابت التي يصعب عليه أن يتخلّى عن واحدة منها، ومن هنا فجيعة الشاعر، وهو يرى بأم عينيه الفساد الذي عمّ المدينة، وأخذ ينتقل منها إلى سواها، كالتدمير والسلب والنهب والقتل والطائفية والعشائرية... الخ، إنه يرى بأم عينيه عالمه ينهار وأحلامه تتهاوى، ولذلك كانت فجيعة الرؤيا في "مناخ".

يقابلنا في مناخ المدينة عبارات: (ترتمي مدينة العناكب/ وترتمي المناصب/ تموت عنكبوت/ تموت والعناكب/ رسولهم يموت). مدينة العناكب عبارة تقابل كلمة "مطلّي" ويبدو من الإضافة أننا إزاء مدينة معرّفة هي مدينة العناكب، ولكننا لو تأملنا الدلالة لوجدنا أنّ هذه المعرفة ماهي سوى وجه آخر من وجوه التنكير، بل إنّ العبارة موغلة في التنكير، فالشاعر لا يسمّي هذه المدينة، لأنه يستنكرها، ويسخر منها، ويتعالى عليها، (دون مطلي ترتمي)، وهي شبيهة بالطلل الداثر، ولذلك هي غير حاضرة، وحضورها زائف، وهي مدينة تسكنها العناكب، وماهذه الحضارة المنجزة فيها سوى حضارة الخراب، ولذلك هو يستعلي عليها، لأن الحياة في مطلّة أصيلة وعريقة. أما حضارة المدينة فهي حضارة الرمل والزوال، ولذلك فإن المدينة لم تستنفع بالتعريف، وقد زادها غموضاً وضآلة وتحقيراً وعمومية، فهي مدينة ككلّ المدن التي لا هوية لها، ولاخصوصية، وهي المدينة التي لا تتحرّك بذاتها وبفعلها ومن داخلها، وإنما تتحرك بسواها ومن خارجها، والناس فيها دمى متحرّكة، تتسابق إلى اللاّشيء والفراغ بعد أن تخلّوا عن هويتهم، وهي مدينة تصلح لبيروت والقاهرة والخرطوم والدار البيضاء وغيرها من مدن العالم الثالث. هي المدينة التي تخلّت عن قيمها، فخسرت كل شيء، يتجلى العنوان "مناخ"، في الفضاء النصّي جليًّا حتى في فترات غيابه، وكأن غيابه حضور، ويبدو الظهور السطحي في موضعين: في العنوان، وقد تحدثنا عنه، وفي قوله: وفي مناخ الصخر، السطر الرابع.

وتكمن مظاهر التجلّي في البنية العميقة، حيث يغيب العنوان ويختفي معلنا التماهي الغائب المعلن، وهذا مايتضح في التقطّع الصاخب في الوزن والقوافي، فمن المعروف أنّ الطول في الوزن يقابله الامتداد في أفق المعنى والتراخي

والهدوء والاطمئنان، ولكن المساحة القصيرة التي يتحدّد فيها الوزن تجعله متلاطماً بالفرح أو السعادة أو التوتر والصراع النفسي، وفي القصيدة التي نحن بصددها ثمانية مقاطع موسيقية، هي على التتالي:

1- مفتعلن، مستفعلن، متفعلن، فعولن.

2 - متفعلن، فعولن.

3 - متفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فعولن.

4 - متفعلن ، مستفعلن، مستفعلن، فعولن.

5 - متفعلن مفتعلن فعولن.

6 - متفعلن، فعولْ

7- متفعلن،فعولنْ.

8- متفعلن، فعولْ.

واضح أن الحركة الإيقاعية في المقاطع الأول والثالث والرابع امتدادية إلى حدّ ما، في حين جاءت في المقطع الثاني، والمقاطع الأخيرة قصيرة متلاطمة، وهذا الحضور الضّاجّ يقابله حضور ضاجّ صاخب في المعنى، فالقصيدة تنتهي بالتوتر والصراع الذي ينتقل أيضاً من النهاية إلى العنوان (مُناخٌ)"فعولن"، أو (مناخْ)، (فعولْ)، فالعنوان نهاية من نهايات القصيدة، ومفتاح من مفاتيحها، وإشارات إيقاعية حركية من إشاراتها، وهو مفتاح صوتي دالّ على التشكيل الصوتي للقصيدة، ولذلك فإنه أيضاً مفتاح دلالي، فهو قراءة للنص، والنص قراءة له في توتّره وتصاعده الدرامي الحركي، فالعنوان إيقاعيّاً وحركيّاً ودلاليّاً جزء متّصل بنصّه.

أما القافية فهي تحتلّ نهايات السطور الشعرية، وهي موقع مركزي تتلاقى فيه الأصوات، وتتجمّع لتحدث رنينها الأخير، وهي تبثّ من خلال هذا الرنين دلالاتها من جهة، وتدفع الحركة باتجاه الأبيات الأخرى لتصل إلى ذروتها من جهة؛ وفي هذه القصيدة هندسة ثلاثية للقافية، كالتالي:

العناكبْ		والدوالي		عنكبوتْ	3
المناصبْ	1	باللآلي	2	والعناكبْ	1
		لا تبالي		يموتْ	3

القوافي في الهندسة الأولى المشار إليها بالرقم (1) مقيدة بقيدين، أولهما ألف التأسيس، والثانية الياء الساكنة المسبوقة بحرف صامت مكسور، ولذلك يتقطّع الصوت بشدّة محدثاً رنيناً عالياً، فكأن النبر يقع على هذه القافية قوياً واضحاً، فالأبيات ذات دلالة على الرفض لقيم المدينة ومناصبها، ثم تكرّرت القافية نفسها (والعناكبْ) قبل النهاية لتؤكد انهزامية القيم والطبيعة أمام ماهو مصطنع وملفق، ثم جاءت هندسة القوافي المشار إليها بالرقم (2)، ممدودة ليبيّن دلالة الحركة الثانية التي تشير إلى صفاء الطبيعة الإنسانية من خلال صفاء الطبيعة الأم، ولكنّ حركة القوافي المشار إليها بالرقم (3)، تحسم الصراع لمصلحة القيم الوافدة والزيف وانهيار الطموحات والأحلام من خلال لفظتين دالتين في معناهما وصوتيهما (عنكبوتْ- يموتْ)، وكان التقييد فيما شديداً، وطويلاً وحازماً وجاداً(فعولْ)، ويشكّل هذا الإيقاع الحادّ طبيعة التجربة المأساوية في النص، ثم إنّ تداخل القافية (1) (العناكب)، بالقافية (3)، ينجم عنه تحديد الدلالة، وربط الأسى في مطلع القصيدة بنتيجة الصراع في نهايتها، وهي نتيجة متوقّعة من خلال هندسة القوافي وتوزيعها: 3 ممدودة و5 مقيدة، وهذا مايدلّ إلى هيمنة التقييد من جهة، وإلى اتصال النّص بعنوانه (مناخ) من جهة.

تتجسّد الذات المتكلّمة في النص في جسد الريف، وما تنطوي عليه صورته من امتداد في الماضي إلى القيم والبراءة، وما آلت إليه هذه الصورة من انحسار إزاء جسدية الآخر (المدينة)، واقتحامها اللامحدود للزمنية والمكانية، ولذلك فإن اللحظة الحاضرة تحدّد حالة "اللاّتوازن"، التي يمرّ بها العالم، وكأن الذات المتكلمة غدت جزءاً لا يتجزأ من الطبيعة (مناخ الصخر والأدغال والدوالي)، وتوحّدت هذه الذات بمعطياتها وما تركته من بصمات عميقة في القيم والأخلاق، ولذلك فإن هذه الذات تفجّع، وهي ترى، أنّ الموت قادم لكلّ هذه المعطيات، وهو واقع عليها لا محالة، وأن الإنسان يتراجع أمام مغريات زائفة، ولذلك انقسم النص إلى ثنائية ضدّية زمنية: زمن حاضر، وهو زمن المدينة، مدينة العناكب، وهو الوحش الذي يأكل كلّ ملامح الخير والحقّ والجمال، وزمن ماض، وهو زمن المطلّ، زمن البراءة والصدق، وهو يؤول إلى دمار وانسحاق قريبين، كما تنقسم صورة المكان إلى ثنائية ضدّية مكانية: المطل المكان العالي والمنيع بصخره وأدغاله ودواليه وقيمه، والمدينة بما تحمله من وباء وفساد، وعلى الرغم من أنّ هذه المدينة ترتمي في المكان، فإنها أيضاً ترتمي بالموبقات، وهي في

ارتمائها قادرة على أن تصل إلى الأمكنة العالية بما تخفيه من إغراءات (المناصب) التي هي وسيلة لتدمير إنسانية الإنسان من الداخل.

ليس هذا الموقف جديداً على قصائد حاوي ومعاصريه من الشعراء العرب الحداثيين، من أمثال أحمد عبد المعطي حجازي، والسياب، وأدونيس والبياتي(10)، فقد كانت العلاقة بين حاوي والمدينة علاقة تضاد وتنافر منذ بداياته الشعرية في "نهر الرماد"، فهي "غابة للوحوش"، و"وكر للتجار"، و"عاصمة للطواغيت"، ومركز الفحشاء والمواخير"11"، ولكنّ المدينة في هذا النص انتصرت على الشاعر، وانتصرت معطياتها على معطيات الريف، وماهذا التوتر والصراع في حركة القصيدة إلاّ إعلان من الشاعر عن هزيمته وهزيمة قيمه، ولذلك فإن "المناخ الدلالي في بنية القصيدة هو الموت بامتياز"(12).

وهكذا يتجلّى لنا أن الدلالات السطحية في مناخ المطلّ هي:

- *الصدق.*
- *الجمال.*
- *البساطة.*
- *البراءة.*
- *الزهو*
- *....الخ.*

وهي دلالات ذات طابع رومانسي، وأنّ الدلالات العميقة الفاعلة هي دلالات مناخ المدينة، مدينة العناكب: وهي:

- *الزيف.*
- *التعقيد.*
- *القبح.*
- *الدسيسة.*
- *الإغراءات.*
- *التدمير والموت...الخ.*

ونجد من خلال المقابلة بين الدلالتين أن الدلالة العميقة هي الفاعلة في "مناخ"، وهي تهيمن على ما سواها، ولذلك فإننا نستطيع أن نقول إن العنوان "مناخ" يختصر عنوان المجموعة "من جحيم الكوميديا"، والعنوان الأخير يحمل في ذاته مرارة الخيبة ومقابلتها بالسخرية، أو ما يمكننا أن نجده في السوريالية

باسم "الدعابة السوداء"، فالتضاد والصراع بين عالمي الواقع والمثال أفضى إلى شرخ عظيم يتزايد مع مرور الزمن بحيث لم يعد بمقدور الشاعر أن ينظر إلى هذه الهوّة العميقة التي تفصل بين هذين العالمين، فاستسلم لمرارته، وسلّم سلاحه الأخير.

3 – "مناخ" –أفق الدلالة:

إن ظرفية "مناخ" الزمنية والمكانية قاصرة عن احتواء الظرفية الإحساسية بكلمات القصيدة (28) كلمة، ومن هنا يتضح أنّ الطبيعي المكاني والزمني في "مناخ" يتجه اتجاهاً انزياحياً إلى الوقت الوجودي والحضاري، ولذا يبدو بجلاء تداخل الطبيعي بالشخصي، والموضوعي بالذاتي، ويتولد من خلال تلك التقاطعات أن المناخ في النص حواري، وإن كان المتكلّم واحداً، ولكنه مناخ متضادّ ثنائي، مناخ الريف ومناخ المدينة في زمن غير زمنهما الماضي، وهو مناخ أشبه بحوارية، وإن كان لا يعتمد على الحوار، هو مناخ فاعل لكل من المدينة والريف، ولذلك ثمة مناخ للحضور ومناخ للغياب، ومناخ الحضور مناخ المدينة الفاعل المدمر، ومناخ الغياب والتلاشي المناخ الريفي، ولذلك فإن الشاعر يُقيم رثائية صاخبة، ويتخلّى عن السمة النذيرية التي يُفهم منها أنّ بقيّة من أمل وتفاؤل قد يُحدثا تغييراً فيما يأتي من الزمان، ولكنّ ماكان يُخشى وقوعه قد وقع، ولا ترى الذات المتكلّمة سوى مناخ يتراجع وينحسر ويموت، ومناخ يتقدّم بقوة، ويفتتح الآفاق، ويهيمن ويسود.

إنّ رصد التقاطعات فيما بين النّص الطويل والنص القصير تتجلّى في مظاهر التجلّي ومظاهر الخفاء، ولذلك فإن دراسة العنوان هي دراسة في البنية العميقة للنّص، فقد كان الحضور والغياب من خلال أقنعة علامية سيميولوجية دالّة، فتجلّى الحضوربحضور الريف، ولكنّه حضور كان في زمن ولى واختفى، وكان حضور الريف بحضور الحياة في الصخور والأدغال والدوالي، وهي علامات هذا الحضور المنهزم، وهو حضور الغياب والتلاشي، وكان حضور المدينة بزمانه الحاضر والمستقبل، وهو حضور المناصب الزائفة والإغراءات الهدّامة القاتلة، ولذلك فإنّ النص ارتدّ إلى عنوانه (مناخ)، الذي جاء في مطلع القصيدة، ويمكننا أن نقرأه في نهايتها، وهو عنوان مفرد، وهذا يعني أنه مهيمن وواحد، فالثنائية الضدّية تتلاشى في نهاية النص/العنوان، لأن المناخ الآخر مضى زمنه ومكانه، ولذا فإنّ الناصّ استغلّ المعطى المعجمي للمفردة "مناخ"،

واستثمرها في المعطى الدلالي من خلال الاتكاء على مقولة التغيير والتحوّل، حيث إن "مناخ" يحوّل الأشياء من حالة المشاهدة والبيان إلى حالة التلاشي والغياب والتعمية، وهذا ماينسحب على الموضوع الوجودي الذي تتحدّث عنه القصيدة من خلال الذات الناطقة/ المرآة التي استطاعت أن تعرّي الواقع/ الصورة، وتشخّصه تشخيصاً دلاليّاً.

وهكذا يتجلّى لنا من خلال تطوافنا في منطقة العنوان/النّص أن النّص مفردة مكثّفة، ولذلك فإننا حاولنا استنطاق النص الطويل من خلال جسد العنوان بإعادة تشكيله وفق صياغة ثانية ومن خلال دلالته المنسجمة مع جسد النص كلّه، فاتّضح لنا أخيراً أننا لم نغادر منطقة العنوان/النص "مناخ".

■■

■ الهوامش:

1- SAUSSURE, F.de - COURS DE Lingwstique générale- Payot- Paris- 1978. P.33

2 - DUCROT. OSWALD ET TODOROV. TAVETAN- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage- Seuil- 1972- P.113.

3 - SAUSSURE- Cours.p 99.

4 - DUCROT ET TODOROV- Dictionnaire- p121.

5 - حاوي، خليل، من جحيم الكوميديا، دار العودة- بيروت- ط1- 1979 - ص ص 81-82.

6 - شرح ديوان جرير - تأليف محمد إسماعيل عبد الله الصاوي- دار الأندلس - بيروت- 1353هـ- ص72.

7 - حاوي، إيليا - خليل حاوي في سطور من حياته وشعره - الفكر العربي المعاصر - ع26- حزيران - تموز - 1983م- ص 24.

8 - الحاوي، إيليا - مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره- دار الثقافة- بيروت- 1978م-ص 185.

9 - انظر الدراسة الجيّدة لهذه القصيدة: سقّال، ديزيره - خليل حاوي: الذاكرة الرمزية والبنية الإيقاعية - الفكر العربي المعاصر - ع26- ص ص 88-95، لكنّ الدارس يذهب في تفسيره إلى أن الحية تزهو، ثم تغطّ في الشمس، ثم تموت... ص 90، ولكن العنكبوت هي التي تموت، وهي فاعل في العبارة(تموت عنكبوت)، وإذا كانت

"عنكبوت" حالاً فإنّ الموت يلحق أيضاً بالصخر والأدغال والدوالي... الخ. وهذا وجه آخر قد يحتمله السياق.

10- انظر: الموسى، د.خليل – الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر – مطبعة الجمهورية – دمشق – 1991م – ص ص 28-37.

11 – انظر: المرجع السابق – ص ص 34-36.

12 – سقّال ديزيره – خليل حاوي: الذاكرة الرمزية والبنية الإيقاعية – ص 90.

■ ■ ■

□ الفصل الرابع

مفاتيح القصيدة

الإخفاء والإظهار في مكاشفات

إن تحديد أي نص تحديداً نهائياً- ولا سيما النص الشعري- ليس بالأمر اليسير، فذلك يعني أننا نحدد اللامحدود بلغة المحدود واللامنتهي بلغة المنتهي واللازمني بلغة الزمني والشعري بلغة اللاشعري، وليس معنى ذلك أننا نقدس النص الشعري- من دون غيره، ولكننا نعني أن طبيعة النص الشعري النثري تختلف عن طبيعة الأجناس النثرية، ومفاتيحه أقل فاعلية وأكثر دقة من مفاتيح النص النثري، وهذا ما حدا بالرمزيين، وعلى رأسهم "مالارميه"، إلى أن يروا أن الشعر في إشعاعاته لا فيما فيه، وهو فيما لم يقل وليس فيما قيل، والشعر كلمات لا أفكار، ولذلك فإن الشكلانيين والبنيويين ومن بعدهم انطلقوا من هذه الأقوال ليصنعوا مناهجهم ومقاييسهم ومعارفهم إذا أرادوا الحديث عن النص الشعري أو الشعرية في النصوص النثرية، ولذلك فإن الألسنيين والبنيويين والتفكيكيين والسيميولوجيين تحدثوا عن السكوني، أو التزامني (Synchronique) مقابلاً للتطوري، أو الزمني (Diachronique)، ووقفوا عند المنهج الأول منهما للقبض على اللغة في لحظة سكونية للقدرة على امتلاك جزء منها ووصفه.

وإذا كان المؤلف يحصّن نصّه ضد القراءات التي تحاول معرفة ثغره واقتحامه للتحول في ثناياه وتفكيكه لإعادة بنائه وإنتاجه، فإن على القارئ أن يكون هو الآخر محصناً بوسائله الهجومية ومعارفه الخاصة ومنهجه قبل أن يقوم بعملية اقتحام النص، وبخاصة إذا كان النص شعرياً، وشعريته في بنيته لا في سواها.

ولكل نص أدبي "رواية -مسرحية- مقالة أدبية- قصيدة... إلخ" مفاتيح يتلمسها القارئ ليستطيع من خلالها الولوج إلى عالم النص وتفكيك رموزه والكشف عن خباياه، والنص الذي بين أيدينا "مكاشفات"(1) للشاعر فايز خضور نص شعري استدعى منا الوقوف على مفاتيحه للدخول إلى حرمه أو الولوج من بنيته لمعرفة أسراره وخباياه، ويمكننا أن نتلمس بعض مفاتيحه في "العنوان" (Titre) و "الفضاء الأسطوري" (Espace Mythologique) أو المادة التي بنى عليها الشاعر ومنها نسيج قصيدته، و "التناص (intertextualité) في مفاصل هذا النص وفي ثناياه.

العنوان: "مكاشفات":

العنوان هو المفتاح الأول الذي بين أيدينا، والعنوان ذو أهمية كبرى، فهو لافتة توضح الكثير من مطاليب الشاعر، أو هو رأس النص والرأس يحتوي الوجه، وفي الوجه أهم الملامح، ولذلك فإن البحث في العنوان هو بحث في صميم النص، وبخاصة إذا كان العنوان دالاً على محتوى ما تحته، وكما أن الرأس مرتبط بالجسد بصلات دقيقة جداً فعنوان أي نص مرتبط به ارتباطاً عضوياً، ونص بلا عنوان جسد بلا رأس، والعنوان اسم والنص مسماه.

والعنوان "مكاشفات" كلمة واحدة، وهي مصدر رباعي جُمع جَمعا مؤنثا سالماً وظل في حالة التنكير، وجمع المؤنث السالم يدل على قلة.. فهل لهذا صلة في أن أنتيغون هي التي تتحدث عن أوديب الذي رحل، وهي التي تكشف وتتنبأ وتسرد وتروي، وهي التي تجيب عن أسئلة تطرحها على نفسها؟ وهذا يعني أن في النص شخصيتين: شخصية صامتة غائبة، ولكنها متكلمة في غيابها، حاضرة في كلام الآخر، وشخصية حاضرة متكلمة "أنتيغون"، ولكنها لا تجيب عن الأسئلة كلها، ولا تكشف إلا عن شيء يسير مما يخفيه النص، وهذا ما تشير إليه كلمة "مكاشفات" ذاتها، فهي جمع قلة من جهة، وهذا يعني أن عند أنتيغون أكثر مما تقوله، وهي من جهة نكرة، وهذا يعني أن ما يقال غيض من فيض، فلو كان العنوان معرفة "المكاشفات" لدل على أن ما في النص هو كل ما تعرفه أنتيغون.

والعنوان "مكاشفات" هو عنوان القصيدة؛ التي نحن بصددها، وهذا يستدعي عنوان المجموعة، وهو "ستائر الأيام الرجيمة"، والصلة بين العنوانين جدلية، ولا سيما أن عنوان المجموعة يتضمن القصائد الخمس فيها، وهو ليس عنواناً لواحدة منها، ولتفكيك هذا العنوان نجد أنه يتكون من ثلاث كلمات: أولاها "ستائر" وهي صيغة من صيغ منتهى الجموع، وهذا يعني أنها جمع كثرة، وهذه دلالة على أن

الستائر كثيرة مخيفة راعبة، ووراء كل منها رصد حصّن به الشاعر قصيدته، وعلى القارئ أن ينتهك حرمة هذه الستائر واحدة بعد أخرى ليصل إلى لحظة الكشف عن خبايا النص وكنوزه، وهي رحلة محفوفة بالمخاطر، أو هي رحلة شبيهة برحلة برسفون أو غيرها من شخصيات أسطورية إلى العالم السفلي، أو هي رحلة شبيهة بعودة أو ليس من طروادة إلى جزيرة أتيكا وهذا ما يتطلب من القارئ أن يكون ذا رؤية نفاذة وقدرة على المتابعة ومواجهة الأخطار، وقد يعود من رحلته غانماً كما عاد السندباد البحري من رحلاته السبع، وربما لا يستطيع أن يعود إلا بخفيّ حنين لأن كل شيء له بمرصاد، أما العلاقة بين كلمة "ستائر" وعنوان القصيدة التي نحن بصددها "مكاشفات" فهي واضحة، وهي تدل على أن هناك ستائر أكثر مما استطاعت أنتيغون أن تكشف عما وراءها، ولذلك فإن عنوان النص جاء نكرة في حين جاء عنوان المجموعة معرفة ليدل على أن تجربة الشاعر أكبر من قوله وأن القصائد الأربع الأخرى "إنهم ينهبون الحياة - قراءات في كتاب الجسد- آية للآتي- المطر الأسود" تشترك هي الأخرى في الكشف عن بعض هذه الستائر، ولذلك فإن هذه القصائد تشكل مع القصائد الأربع لحمة واحدة تحت العنوان الكبير "ستائر الأيام الرجيمة".

وأما الكلمة الثانية "الأيام" فهي جمع يوم، ولكنه جمع قلة، ويستدعي العنوان الكبير أن تكون الكلمة "أياويم" جمع الجمع، لأن المقصود هنا شدة طول الأيام وشرها، وهذا ما تفسره الكلمة الثالثة "الرجيمة"، وهي تصلح صفة للستائر كما تصلح أن تكون صفة للأيام، والرجيم اللعين، والستائر لعينة كما أن الأيام هي الأخرى لعينة لما تخبئ وراءها من مخاطر ومخاوف.

وإذا كان عنوان النص يرتبط بالنص بصلات دقيقة تدل عليه فإنه ينبغي لنا أن نبحث في النص عما يتصل بالعنوانين، وهذا يتطلب منا أن ندرس ما يدل على الإخفاء "الستائر" وما يدل على الإظهار "مكاشفات"، وهذا يعني أننا أمام ثنائية جدلية في النص الذي نود تفكيكه، ولذلك فإنه يقتضي علينا أن نفكك بعض جمل النص الشعرية إلى وحدات صغرى (Sèmes) ، وسنسمي الاقتراب الأول الاقتراب الأفقي، وهو اقتراب الإظهار، ثم نسمي الاقتراب الثاني الاقتراب الشاقولي، وهو اقتراب الإخفاء، وسنبدأ التحليل بتكوين حقلين دلاليين (Deux champs Sèmantiques) ندرس في الحقل الأول العبارات التي تدل على الإظهار، وثمة عوامل مساعدة كثيرة تدل على ذلك، منها - مثلاً- الحياة- الحركة- الحلم- الخصب- النمو.. الخ، وندرس في الحقل الثاني العبارات التي تدل على

الإخفاء، وثمة عوامل مساعدة كثيرة تدل على الإخفاء، منها -مثلاً- الموت- الثبات- اليأس- القحط- الجفاف- الجوع.. الخ، ثم نقيم بعد ذلك موازنة لنبين هيمنة أحد الحقلين على الآخر والوظيفة التي تؤديها تلك الهيمنة.

وإذا بدأنا بالحقل الدلالي الأفقي -الإظهار وجدنا أن العبارات الدالة عليه قليلة جداً، وإذا وجدت فهي غائمة ضبابية تلبس لبوساً كتيماً، فالعنوان "مكاشفات" جاء نكرة كما مر معنا، وثمة وحدات صغرى قليلة جاءت في هذا الحقل، منها "وكنت من الشمس فجراً لعينيه- ص10"، والشمس والفجر باعثان للإظهار، ولكن الشاعر وضعهما في صيغة الماضي الذي غاب فيه أوديب عن الحياة واختفى من الوجود إلا من الذكرى، وهذا ما يقلل من دلالة الإظهار هذه، و "وبوحي لمملكة الناس أي المعاصي البهيجات قارفتما - ص11"، والبوح فعل من أفعال المكاشفة والحوار، وقد جاء الفعل طلبياً، وهذا يعني أنه احتمالي الحدوث مستقبلاً، ومثل هذه العبارة عبارة "وأي الستائر زحزحتما؟! أفيضي لهم الخبيء المكدس، في صرة القلب، ص 12"، وهذا طلب آخر في لحظة المكاشفة، قد يلبى فيتم الكشف والإظهار، وقد يسكت عليه فيبقى في حيز الإخفاء، و "هلا يضيرك عبء اعتراف بلا كاهن، ص12" والاعتراف فعل آخر من أفعال المكاشفة والحوار، ولكن الاعتراف عادة مشروط ومقيد بوجود كاهن، وهو يطلب منها اعترافاً غير مقيد ولا مشروط، و "نافثاً بحة حشرجت جوقة الريح - ص13" والنفث فعل من أفعال الإخراج، والإخراج إظهار بأي دلالة من دلالاتها، هذه أهم ما في النص من وحدات صغرى دالة على الإظهار.

أما البحث في نسيج النص عن الوحدات الصغرى التي تشكل الحقل الدلالي الشاقولي- الإخفاء فهو طويل وطويل جداً، وتكاد عبارات القسم الأول "حصار الأعماق" تكون جميعها من ضمن هذا الحقل، وإذا بدأنا بالمقدمة النثرية التي وضعها الشاعر لقصيدته وجدنا العبارتين التاليتين "ورد في الحكاية اليونانية أن الملك أوديب قد فقأ عينيه - بعد موته تصاب أنتيغونا بوهم العمى - ص7"، والعمى في فقأ عينيه ووهم العمى ستارة بين الإنسان والعالم الخارجي، وهذا يدل على إخفاء ذلك العالم، كما أن الموت تغييب كلي عن الحياة وغياب عن العالم.

وإذا دخلنا في نسيج النص أذهلتنا كثرة العبارات الدالة على الإخفاء وهي تتزاحم كالجنود المتراصة لتخفي وراءها معالم النص، ولنتوقف عند الجملة الشعرية الأولى:

(إلى أين يمضي بكِ الليلُ يا أنتغونا.!؟
إلى أيّ تيهٍ تغاوي خطاكِ العناكب والمشفقون؟!
وفي أيّ بئرٍ يواري حبيبك.
في أيّ قفرٍ
تهشّم قنديلُ رؤياكِ.
في أيّ نوءٍ غضوبٍ،
ضريركِ باشر ينضو عراءَ الجنون؟! (ص9).

تزدحم هذه الجملة الشعرية بالعبارات الدالة على الإخفاء، فالليل يخفي معالم الأشياء، وهو قادر على أن يخفي أنتيغون نفسها في العبارة الأولى، والتيه يعني الضياع، والضياع إخفاء المعالم الحقيقية، والهدف في العبارة الثانية إضافة إلى ما تدل عليه العناكب وما تنسجه في الخرائب وما يخفيه المشفقون في نفوسهم من حسرات على أنتيغون، والبئر قبر في العبارة الثالثة، وفيه يوارى أوديب، ويوارى فعل إخفاء، والقفر مساحة للضياع والإخفاء، والقنديل أداة رؤية، ولكنه مهشم وغير صالح للفاعلية، وكأن ما كان صالحاً في الماضي صار غير صالح في زمن حصار الأعماق، وفي العبارة الأخيرة امتزاج الخفي بالظاهر، إضافة إلى تداخل الحقلين الأفقي والشاقولي، فالنوء الغضوب والضرير والجنون فيها إخفاء لما بعد النوء وللعالم والعقل، وينضو وعراء فيهما إظهار.

وإذا رحنا نستعرض العبارات الدالة على حقل الإخفاء فإن ذلك يمتد على مساحة القصيدة تقريباً، ولكننا سنتوقف عند بعض العبارات متجاوزين بعضها الآخر، ففي "هطول الفجيعة" إخفاء للفرح، وفي "ترى أورثتك الخطيئة ظلماءها وظلاماتها- ص10" إخفاء معنوي أخلاقي في الخطيئة وإخفاءات أخرى في الظلماء والظلامات، وفي "حضيض وراء حضيض حواليك ص 10" إخفاء في الحضيض الهوة، وكذلك شأن الشدق النهوم في "يفغر شدقاً نهوماً- ص10" و "كسوف يناجي خسوفاً- ص10" ، ففي الكسوف حجب وتغطية، وفي الخسوف ذهاب النور، وفي المناجاة بينهما إخفاء متوالد متناسل، كذلك شأن الوحدات الصغرى في العبارات التالية "قتام كتيم يلبون قوس السما-ص10" و "لمن تكتمين- ص11" و "الخبيء المكدس- ص12" و "يوم أطفأ عينيه- ص13" و "الرحم الأولى ومحراث الإله- ص15" و "تركت- نسيت ص20" و "سيل محا أثر البلاد- ص21" و "كهفنا السري- ص26" و "يواري عمره المنداح، من رمل إلى وعر إلى غاب، إلى... أقصى الغياب- ص29" و "غفا، أرخى جناحيه

إلى الأرض، وخلاني، وغاب: حاضنا ترس التراب!! ص ص 30-31" و "سباني موتك الجسمي، الهاني عن الشمس اقتتال البرق، ألقى ساتراً، بيني وبين الأنجم الوسنى، فأمسيت ضريره – ص32" و "اصطفى مقلتي العمى وانتقى الموت حباً يتيماً، ص 35".. الخ.

وإذا عدنا إلى العبارات ذاتها نستقرئ ما تخفيه وما تضمره وجدنا أن بعضها يتقاطع ويتداخل فيه الحقلان معاً، فهو ذو فاعليتين معاً: فاعلية الإخفاء وفاعلية الإظهار، ففي عبارات الحقل الأفقي تتداخل الفاعليتان في مثل عبارة "وكنت في الشمس فجراً لعينيه": ففيها إظهار في الماضي، ولكن الماضي نفسه غياب زمني، وفي عبارة "وبوحي... أي المعاصي" إظهار وإخفاء، وفي عبارة "أي الستائر زحزحتما" إخفاء في الستائر وإظهار في زحزحتما، وكذا الشأن في عبارة "أفيضي لهم بالخبيء المكدس"، وهذا ما نجده في الحقل الشاقولي، ففي "هطول الفجيعة" إظهار لها وإخفاء للفرح والملاءمة مع العالم، وفي عبارة "أنت الشاهد على قتل المحبة –ص39" تغييب للمحبة من العالم بقتلها وسيادة للبغضاء والكراهية، ولكن الشاهد يستطيع أن يدلي بالحقيقة ويظهرها على الملأ، وهكذا تكون الصلة جدلية تناقضية بين عوامل الإظهار وعوامل الإخفاء، ويجتذبهما مبدأ التجاذب والتنافر، فالستائر تخفي ما وراءها، وهي ذات فاعلية كبيرة، لأنها في صيغة منتهى الجموع ومعرفة بالإضافة، وهي قد تمثل النص المحصن هنا، أما "مكاشفات" فهي تكشف بعض ماوراء هذه الستائر، وإن كانت لا تستطيع أن تستوعب هذه الستائر ذات الحركة التوالديّة السريعة، في حين أن حركة "مكاشفات" بطيئة، ولذلك فإن تداخل الحقلين وتقاطعهما في ثنائية جدلية يدلان على العنوانين: عنوان القصيدة وعنوان المجموعة، وإن كانت الصفة المهيمنة على النص هي صفة الإخفاء كما هو واضح من الدراسة، ويمكن للصفة المهيمنة أن تعرف على أنها العنصر البؤري لعمل فني: أنها تحكم وتحدد وتحول العناصر الأخرى. وهي التي تضمن تماسك البنية(2). وهذا ما مر معنا في دراستنا للحقل الشاقولي الذي يمثل بؤرة هذا النص.

الفضاء الأسطوري:

الفضاء الأسطوري هو المفتاح الثاني من مفاتيح هذه القصيدة، وهو معلم هام من معالم هذا النص، ولذلك فإنه سيرافقنا في قراءته.

صلة الشعر بالأسطورة قديمة، وثمة من يقول: إن الشعر وليد الأسطورة، وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها، ولما ابتعد عنها جف وذوى، ولذلك

فإن الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بالأسطورة في التعبير عن تجاربه تعبيراً غير مباشر، فتندغم الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية، وهذا ما يمنحها كثيراً من السمات الفاعلة في بقائها، ومنها إنقاذها من المباشرة والتقرير والخطابية والغنائية، كما يخلق فيها فضاء متخيلاً واسع الأبعاد زمانياً ومكانياً، وهذا ما عبر عنه بدر شاكر السياب بقوله(3): "وهناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر، عن اللاشعر، لن يكون شعراً فماذا يفعل الشاعر إذن. عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي لا تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً. وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد. كما أنه راح، من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن".

والأسطورة التي اتخذ منها الشاعر مادته إغريقية، ولكنها خلقت فضاء دائم التحرك في داخل الإشارات التي غدت قائمة، فتحررت الدالات من مدلولاتها لتبعث في القول الشعري هذا الفضاء المتماوج، وقد اختار الشاعر من أسطورة أنتيغون صلتها بالرجل اللغز الملك المتسول أوديب، وقد اختار اللحظة التي كانت فيها أنتيغون وحيدة بعد أن توفي والدها أخوها أوديب.

والنص حوار داخلي (Monologuc) قدمه الشاعر على لسان أنتيغون في قسمين: "حصار الأعماق" و "الستائر"، وكانت أنتيغون هي التي تسأل وهي التي تجيب، ونتعرف من خلال هذا الحوار إلى الشخصية الغائبة "أوديب" والشخصية الحاضرة "أنتيغون"، ففي "حصار الأعماق" أسئلة متلاحقة لاهثة تطرحها أنتيغون على نفسها بعد الفجيعة التي حلت بها واللعنة التي أصابتها، وهي لعنة لا زمنية حاصرتها، وفي الستائر اثنتا عشرة ستارة تكشف كل واحدة منها صورة أو موقفاً من ماضي أوديب وأنتيغون، ولذلك فإن الأسئلة تمهد هنا ليبرز البوح والحديث عن الفجيعة، ففي الستارة الأولى تعود بنا أنتيغون إلى أوديب الصامت لهول الفجيعة التي هيأتها له الأقدار بعد أن أطفأ عينيه وسار تقوده ابنته أخته في الطرقات، وتصف أنتيغون في الستارة الثانية تعلقها به وخروجها معه متسولين،

فملك طيبة يغدو بين ليلة وضحاها ملك التسول، فيتحرر بذلك من رتابة القصور وعبوديتها ويعود إلى طبيعته الإنسانية، وتنقل لنا أنتيغون في الستارة الثالثة ما تحدث عنه الحوذي عن حكاية جوكاست وعن النبوءة التي قادت أوديب إلى فجيعته، ثم يمضيان في الطرقات لتغيير الحياة، وفي الستارة الرابعة حديث عن جناية جوكاست على أوديب، جناية الأم على ابنها التي يركز عليها الشاعر في بنية هذا النص، فهي التي أوعزت للراعي بألا يقتله، فكانت عاملاً مساعداً للقدر على أوديب، وفي الستارة الخامسة حديث من الذاكرة بين أنتيغون وأوديب وهما يتسولان، وتكشف الستارة السادسة عن شهوات جسدية عارمة بين أنتيغون وأوديب، وتقيم أنتيغون حواراً داخلياً في الستارة السابعة بعد التواصل الجسدي المرتكب علانية وإرادة بين أنتيغون وذلك الرجل الذي حل اللغز لينقذ الإنسان من سطوة الضاري، وتحدثنا أنتيغون في الستارة الثامنة عن أوديب الذي استطاع أن يكفر عن خطيئته التي هيأتها له الأقدار، فارتاح لمصيره ورحل مخلفاً وراءه أنتيغون ضائعة تائهة أمام فجيعتها بالأب الأخ الحبيب، وتغدو في الستارة التاسعة ضريرة الوهم بعد وفاة والدها الأعمى المبصر لتصبح المبصرة العمياء، وتبين في الستارة العاشرة أن أوديب كان العارفَ المبصر وكانت ترى من خلال فجيعته، وفي الستارة الحادية عشرة غناء شجي يدل على اغتراب أنتيغون، وتتوصل أنتيغون في الستارة الأخيرة إلى أنها تعيش في معمورة مهجورة تتحكم فيها وحوش، وهي وحيدة بلا أوديب الذي كان يقودها وكانت تقوده، وهي الآن رهينة للممالك الشبيهة بالزبد ولكنها – مع ذلك– تنتظر المعجزة، فهي تنتظر الرياح الحمر كما تنتظر قيامة الفينيق، فالعقم المباغت عرض، لأنه في تربة دموية التفتيح، وتنتهي القصيدة باتهام الأم التي جنت على ابنها، لأن الأب كفر عما جنته يداه بلا سبب.

وإذا حاولنا أن نستقرئ شخصية أوديب في هذا الفضاء الأسطوري الرحب بدلالاته، فإننا نجده الملك المتسول الصامت، ولكن في صمته كثيراً من القول والكلام، فقد كانت الأقدار هي التي تصنعه وتحركه قبل الكشف والفجيعة، وكانت إرادته مسلوبة، وهو المنهزم أمام ما يخبئ له القدر، ولم يكن يعي وجوده، ولا كان يعي هدفاً لوجوده، بل كان ذا وجود زائف، وقد ارتكب حماقات لم يكن يعي أبعادها، فقد أنقذ مدينة طيبة، ولكن القدر هو الذي وضع له الوحش واللغز وهيأ له الأمراض التي لحقت بالمدينة ليكون منقذاً للعالم ومهلكاً لنفسه، قتل أباه بالمصادفة وتزوج من أمه وأنجب منها بلا معرفة، ولذلك فإنه أقرب إلى

الآلهة المحكومة بمصائرها قبل الكشف، أما أوديب بعد الكشف والفجيعة فهو الإنسان الذي يعي وجوده ويعي الهدف منه، ولذلك فإنه كان يبحث عن حريته، ولذلك فإن وجوده هنا هو الوجود الحقيقي، وأوديب المتسول التائه في طرقات الأرض الباحث عن لقمته بعرق جبينه ارتكب ما ارتكب من معاص بإرادته، فهو حر يبحث عن خلاص نفسه بالتحرر من الخطيئة التي لحقت به، كفر عنها وانتصر، كان هو يصنع قدره، وهو الفاعل هنا في حين أنه كان منفعلاً هناك؛ ولذلك فإنه بمعرفته تلك غدا فوق الإنسان غدا ولياً بمعرفته، شقياً بما ناله من أمه وأمته، نبياً برؤاه وإرادته واكتشاف الإنسان في داخله وهو يسير في الطرقات:

كان إيقاعُ أقدامنا جرساً،

يقتفي هديه الموغلون.

وراءَ الغيوبِ.

يجهل الحاملون شقاء الجهاتِ القصيةِ،

سيدةَ الكارثاتِ.

ويهفو بهم ظنهم،

أنني محض قديسةٍ.

أو مجرد جاريةٍ،

كرست عمرها للتسول،

في ظل عكازِ هذا الوليِّ -الشقيِّ-

النبي..!! "ص ص 22- 23"

ويمتد هذا الفضاء الأسطوري بين الماضي المسرود والحاضر المنكود والمستقبل المنشود، ففي الماضي المسرود نلمح ماضي أنتيغون في الستائر وهو ليس ماضيها وحدها، وإنما هو ماضيها مع أبيها -أخيها أوديب، وماضي أوديب مع أمه- زوجه جوكاست، وماضي طيبة مع الوحش واللغز، ولذلك فإن هذا الماضي يخرج من الذاكرة مستخدماً بنية الفعل الماضي أو زمنه لسرد ما جرى في معظم الستائر، وإذا كان لا بد من مثال على ذلك، فلتكن الستارة الأولى لقصرها شاهداً.

لم يكن نادماً -يومَ أطفأ عينيهِ-

لكنه فادحُ الحزنِ.

لحظةَ لامستهُ، أنَّ،

وارتجَّ في رئتيهِ الصدى.
نافثاً بحةً حشرجتْ جوقةَ الريحِ
ثمَّ توكأني ذاهلاً،
واستوينا اعوجاجَ السبيل.
تمتمت كفه: "شدني يا دليل الزمان الجليل.
شدَّني يا جميل." (ص13)

وفي الحاضر المنكود القلق وحصار الأعماق ووهم العمى الذي حل بأنتيغون بعد رحيل الأعمى البصير، ولذلك فإن الفضاء الأسطوري يضيق ويتسع، فهو يتراجع إلى أعماق الذات، ويصبح سجيناً في داخل أنتيغون الضائعة التائهة في الطرقات، وقد خلفها دليلها الراحل ومضى، ولكن هذا الفضاء يتسع في توالد الأسئلة بعضها من بعض لخلق معادل موضوعي من الحاضر المتردي الرهيب:

حضيض وراءَ حضيضٍ حواليكِ.
يفغرُ شدقاً نهوماً.
كسوف يناجي خسوفاً.
قتامٌ كتيمٌ يلون قوس السما.
وجيشُ السؤالاتِ أطبق فكيه خناقةً،
في الدروبِ التي ضيقت فرجها.
"لعنة " حاصرتكِ من البدء والمنتهى:
قبلما.. عندما.. بعدما.!!
أجيبي. وما همَّ أيان تسري مواكب هذي العروش
الدمى.
لمن تكتمين –وعمن– أنين الحنين.؟! (ص ص10–11)

أما مستقبل الفضاء الأسطوري فهو رحب متسع أخضر، وهو من المتخيل القادم، حيث تقتحم الرياح الحمر الحاضر المنكود لتغيره، فيتغلغل الصدأ في القيود، وتخرج الحياة الجديدة من القمقم القدري، وتكون قيامة الفينيق في تربة دموية التفتيح، وهذا هو فضاء الفرح القادم حين يعود إلى أنتيغون بصرها الذي نال منه الرمد:

لا بدَّ من صدأٍ يعشش في الزرد.
لا بدَّ تقتحمُ الرياح الحمرُ،
قمقمَ شرطكِ القدريِّ،
فارهةَ القوام الحرِّ،
مفرطةَ العذوبة...
لا بدَّ من غيثٍ يخثر في برد.
وتقوم قائمة الشقاء من الخصوبة.
في تربةٍ دموية التفتيح، لا غيب ترمد وابترد.
لا بدَّ من فرحٍ يقودك "أنتغونا".
لا تأبهي -ذهبية العينين-
بالعتمِ المباغتِ،
إنه عرض،
تشيأ من عقابيل الرمد: (ص ص 40-41)

التناص:

وكذلك فإن التناص هو معلم هام من معالم هذا النص، وهو المفتاح الثالث الذي سيرافقنا في هذه القراءة.

والتناص تشكيل نص من نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه تشكيلاً وظيفياً، بحيث يغدو النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص التي امّحت الحدود بينها وغدت نصاً متناسقاً بدلالاته متماسكاً في بنيته، و "كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"(4)، وهذا يعني أن النص إنتاج نصوص أو أشلاء نصوص معروفة وغير معروفة سابقة عليه ومتزامنة معه، وهي تشكل بقدرة مؤلف خبير أو صانع ماهر والنص الجديد مفتوح على ماضيه ومستقبله، فهو إنتاج لنصوص مختلفة (شفهية – مكتوبة– علمية– أدبية– نثرية– شعرية– دينية– مادية– قديمة– معاصرة... الخ)، وسيكون مادة يستهلكها نص آخر لاحق، وهذا يعني من جهة أخرى أن النص هو الذي يصنع النص وليس غير، ويصبح النص -هنا- مرادفاً للحياة النصية، وقد سبق أن قال رولان بارت في معرض حديثه عن قراءاته في نص أورده ستاندال (Stendhal) : "أتذوق سيطرة

الصيغ، وقلب الأصول، والاستخفاف الذي يستدعي النص السابق من النص اللاحق"(5)، ثم يؤكد -بعد ذلك- "تعذر الحياة خارج النص اللامتناهي سواء أكان هذا النص هوبروست، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فالكتاب يصنع الحياة"(6).

وسنتوقف في قراءة هذا النص عند النص الأسطوري الأصلي الذي اختاره الشاعر مادة للتعبير عن تجربته المعاصرة، كما سنتوقف عند بعض الإشارات الأخرى إلى بعض النصوص التي دخلت في تشكيل النص الجديد.

استدعى الشاعر فايز خضور مادته الأساسية من الأسطورة الإغريقية "أنتيغون"، ليبني عليها ومنها نصه الجديد، وتذهب المراجع الأسطورية إلى أن "أنتيغون" هي ابنة أوديب من أمه جوكاست، وقد رافقته في الطرقات بعد أن سمل عينيه وهام على وجهه يستجدي الناس قوت يومه، وآثرت "أنتيغون" أن تصحب أباها – أخاها لتؤنس وحدته وتخفف عنه حدة اغترابه وتشاركه مصيره، وظلت إلى جانبه إلى أن مات في كولونا، ثم عادت إلى طيبة، ولذلك فإنها مثال نادر على التضحية في سبيل الواجب.

والحقيقة أن هذه الأسطورة كانت مادة لكثير من الأعمال الأدبية والفنية بدءاً من "مأساة أنتيغون" لسوفوكليس وأوربيدس وروبير غارنييه و "المنفى" لراسين، و "مأساة أنتيغون" للشاعر الإيطالي "فيتوريو الفييري"، كما صنع منها المؤلف الموسيقي السويسري "أرتور هونيجر" أوبراه "أنتيغون"، وصنع منها جان أنوي دراما "أنتيغون" وكرانكو الباليه المسماة بـ "أنتيغون"(7)، والمهم في ذلك كله أن تجربة أنتيغون كانت الشاعر في "مكاشفات"، وهي مادة مماثلة دلالياً لما أراد الشاعر أن يطرحه في هذه القصيدة، فقد أخذ هذه الحجارة من هذا البناء الإغريقي الضخم، ثم شذبها تشذيباً حديثاً لتتلاءم مع بنائه الجديد وبنية قصيدته، وبنى عليها وفيها تجربته المعاصرة في المنفى الذي يعانيه الإنسان المعاصر داخل وطنه، وهكذا استطاع أن يوظفها توظيفاً معاصراً فاختلف نظامها الترميزي الجديد (Code) عن نظامها الترميزي القديم كما اختلفت دلالتها الجديدة عن دلالتها القديمة.

أما أهم الإشارات النصية التي دخلت في تشكيل بنية هذه القصيدة فهي تقسم إلى قسمين: إشارات خفية "غير مباشرة" وإشارات جلية "مباشرة".

ويمكننا أن نتوقف عند إشارتين من الإشارات الخفية: أولاهما قول الشاعر فايز خضور:

وكنت من الشمس فجراً لعينيه،
بعد هطول الفجيعة في لبن الأمّ:
حمراءَ، حمراءَ،
تجفل منها البراكينُ.
يخشى صلاة التبركِ منها
غلاةُ المجوس.
ترى أورثتكِ "الخطيئة" ظلماءها وظلاماتها.
وأهداكِ عرس المحبةِ كحلاً لهذا المصير- البلاء
الجنون؟! (ص10).

وتستدعي هذه الفقرة مرجعين: مرجعاً من النص الديني ومرجعاً من النص الشعري، أما النص الديني فهو ما جاء عن قصة لوط مع ابنتيه الكبرى والصغرى في العهد القديم(8)، وأما النص الشعري فهو القسم الأول من قصيدة "سدوم" لإلياس أبي شبكة:

مغناكِ ملتهبٌ وكأسكِ مترعةْ ... فاسقي أباكِ الخمرَ واضطجعي معهْ
لم تبقِ في شفتيكِ لذّاتُ الدُّما ... ما تذكرين به حليبَ المرضعةْ
قومي ادخلي، يا بنتَ لوطَ على الخنى ... وازني فإنّ أباكِ مهدَ مضجعةْ
إن ترجعي دمكِ الشهيَّ لنبعه ... كم جدولٍ في الأرض راجعَ منبعه
لا تعبئي بعقاب ربكِ إنّه ... جرثومةٌ من ناركِ المتدفعةْ
في صدركِ المحموم كبريت إذا ... لعبت به الشهوات فجّر أضلعهْ
في صدرك الدامي مناجم للخنى ... أورثتها نارَ الذراري المزمعه
في كلّ صقعٍ من ضلوعك قسمة ... خِلَعٌ على لهبِ الشبابِ موزعه(9)

ولوط في المرجع الديني والمرجع الشعري مغرَّر به، فقد سقته ابنتاه الخمرة وضاجعتاه وحملتا منه، ثم أنجبتا مولودين من دون أن يعي ما فعله، وهذا يعني أن الفاعل في الحدث هو المرأة، وأن لوط هو ضحيتها، وهي التي دفعته إلى الفسق والفجور والخطيئة المحرمة، وكان ولداه ثمرتي الخطيئة، وعالم لوط عالم خرب اختلط فيه الوالد بالعشيق والابنة بالعشيقة، فارتد الدم إلى ذاته والشهوة إلى نفسها، ولذلك فإن المرأة كانت بؤرة للأفاعي، وكان اللّه غائباً عن ذلك العالم، وقريب من هذا ما جاء في الأسطورة الإغريقية، فإن جوكاست تزوجت من أوديب ابنها وأنجبت منه، فكانت ذريته، ومنها أنتيغون، ثمرة

للخطيئة المحرمة ولذلك فإن الله كان غائباً عن هذا العالم الذي اختلط فيه الابن بالعشيق والأم بالعشيقة، وهذا هو عينه ما أراد أن يعبر عنه الشاعر فايز خضور في قصيدته هذه، وهو أن الله غائب عن هذا العالم المنكود الذي نعيش فيه اليوم، وقد اختلط فيه الصالح بالطالح والوطني بالخؤون والمناضل بالجبان، واختلطت فيه الأسماء بالأشياء حتى أن الإنسان قد فقد وعيه، وغدا تائهاً منفياً عن وجوده، ولذلك فإنّ هذا الحاضر يمثل خير تمثيل الزمن الفاسد والمكان الموبوء والدم العقيم، فالإنسان يعيش فيه حالة اغترابية، وهو مسلوب الحرية، منفي عن وجوده الإنساني، وهذا ما استدعى الشاعر إلى أن يلتفت إلى تلك الأسطورة الإغريقية ليعبر بوساطتها عن واقعنا هذا، ويدعمها بهذه الإشارة المماثلة من العهد القديم وأفاعي الفردوس ليعزز تجربته تلك ويؤكدها.

أما الإشارة الخفية الثانية فهي ما جاء في الستارة العاشرة على لسان أنتيغون:

كان لي وطناً وأناساً،

فأصبحت لاناس عندي،

ومالي وطن..!! (ص33)

ويستدعي هذا المقطع بيتاً لأبي الطيب المتنبي، وهو:

بِمَ التعلُلُ لا أهلٌ ولا وطنُ ... ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنُ(10)

فالشاعر فايز خضور يجسد في هذه الستارة المناخ الذي كانت تعيش فيه أنتيغون بعد وفاة أوديب، فقد كانت تعيش حالة اغترابية وحيدة في منفاها، وهذا ما استدعى أن يلتفت الشاعر إلى الحالة التي كان يعيش فيها أبو الطيب المتنبي وحيداً في مصر بعيداً عن أهله ووطنه وصديقه سيف الدولة، وهاتان الحالتان متشابهتان نفياً واغتراباً، وهما -في الوقت ذاته- تصلحان للتعبير عن الحالة الاغترابية التي يعانيها الإنسان الذي يعبر عنه خضور في حاضره المنكود.

أما الإشارات الجلية فهي اثنتان، تكررت الثانية منهما كما سنرى وكانت الإشارة الأولى في قول الشاعر فايز خضور:

- *ويلاه من شرّ الحسود إذا حسد "ص20"*

وهي في قوله تعالى(11): "ومن شرِّ حاسد إذا حسد"، واستدعاء النص القرآني واضح في التناص، ودلالة النص القرآني واضحة أيضاً، وهي في الحاسد وشروره، وربما استدعت الستارة الرابعة هذه الدلالة، وقد خرج أوديب

مع حلوته أنتيغون متخاصرين متآلفين، فإذا كان الناس فيما مضى يحسدون أوديب على جاهه وملكه وسطوته، فإنهم –اليوم– يحسدون هذا المتسول الشيخ على حلوته ووفائها له، وهي قد نذرت نفسها لأن تكون له ومعه.

أما الإشارة الجلية الثانية فقد وضعها الشاعر بين قوسين ضمن النسق التالي:

غضبٌ أحاقَ بمقلتيكَ،
ومن تركتَ، ومن حضنتَ،
ومن نسيتَ، وما نسيتَ،
وما تبقّى في الأزقّة والملاعبِ،
والهياكل والتمائمِ،
والتعاويذِ العجيبةِ كلِّها،
أضحتْ نفيرَ قيامةٍ– سيلٍ،
طمى ذكرَ الوليدةِ والولدْ..
سيل محا أثر البلادِ، فلا بلدْ..!!
أوديب لا تحزنْ على زرعٍ،
ولا ضرعٍ،
ولا ملكٍ تكاثرَ من بددْ.
[هذا جنتهُ عليكَ أمكَ
– لا أبوكَ–
وما جنيتَ على أحد.] (ص ص 20-21)

وتتشعب هذه الإشارة لتصبح لازمة في نهاية الستارة الرابعة وفي نهاية الستارة الأخيرة، لتكون لازمة للقصيدة "مكاشفات" وتستدعي هذه الإشارة بيت أبي العلاء المعري:

هـذا جنـاه أبـي علـيَّ   ومـا جنيـتُ علـى أحـد

واضح أن الشاعر فايز خضور يقابل بين بيت المعري الشهير وبين نصه، ولكن مقابلته هي مقابلة التناقض لا مقابلة التوازي، فالجاني عند المعري هو الذكورة أو الأب، وهو يوازي ويناقض ما جاء في الأسطورة الإغريقية من أن أوديب وجوكاست قد جنيا على أنتيغون كما أن لايوس وجوكاست قد جنيا على

أوديب، وإن كانت الجناية في الأسطورة قد هيأتها الأقدار، ولكن الجناية عند فايز خضور سببتها الأنوثة، فيلتقي النص هنا مع نص العهد القديم في جناية ابنتي لوط على أبيهما، فالأنوثة رمز الشيطانية، أو هي الأفعى بشهواتها المتقلبة.

وإذا عدنا إلى الجناية نفسها بين نصي المعري والأسطورة فإنها قد تكون مادية وقد تكون معنوية، لأن بيت أبي العلاء المعري هو نص كامل، ولذلك فإن قراءته تحتمل عدة تأويلات، فجناية أبيه عليه تحتمل أنه سبب وجوده المادي في هذه الأرض، وهذا ما يتناسب وما جاء في الأسطورة الإغريقية في جناية لايوس وجوكاست على أوديب، وجناية أوديب وجوكاست على أنتيغون، فمع أن الأولين "لايوس- جوكاست" قد أنذرا بأن يلدا ولداً يكون له هذا المصير فإنهما أنجباه ليقتل أباه ويتزوج من أمه وينجب هو الآخر منها من دون أن يعلم من هي.. وهكذا تتماثل هذه التجربة بين النصين تقريباً وإن كانت لا تتطابق معها تطابقاً نقلياً، وقد تحتمل الجناية وجهاً آخر، وهو الابتلاء بالعمى، فأبو العلاء ابتلي بفقدان بصره مكرهاً، ولكن أوديب سمل عينيه بعد أن اكتشف أنه سبب هذا البلاء كله، وقد تحتمل الجناية وجهاً معنوياً، وهي جناية المعرفة على أصحابها في الأزمنة المنكودة في ظل الفساد والتخلف، وهذا ما حدث مع أبي العلاء الذي جنت عليه معرفته، فلو لم يكن عارفاً لعاش كما يعيش آلاف الناس الذين فقدوا أبصارهم، ولكن المعرفة جنت عليه كما جنت على أوديب من قبله حين اكتشف أنه المجرم الذي كان يبحث عنه، فكانت معرفته سبباً لفجيعته، وليست المعرفة مقتصرة بجنايتها على أوديب والمعري، فهي تنسحب على معظم العارفين في كل زمان ومكان يخيم فيهما الجهل ويسود الفساد، فيعيش هؤلاء واقعاً اغترابياً قاسياً وهذا ما يلخصه قول المتنبي(12):

ذو العقل يشقى في النعيم بعقلهِ وأخو الجهالةِ في الشقاوةِ ينعمُ

وقد تحتمل الجناية وجهاً آخر بين النصين المتداخلين، وهو الوجود في عالم مترد فاسد، وهذا ما كان يشكو منه المعري في كثير من قصائده وأبياته في "اللزوميات"، ولذلك فإن مناداته بقطع النسل تحتمل دلالة أن التناسل في مثل هذا الزمان جناية على الأبرياء الذين يولدون في بيئة موبوءة، وهي البيئة التي يفضحها فايز خضور على لسان أنتيغون.

وإذا قابلنا مرة أخرى بين المعري وخضور في النصين المتداخلين وجدنا أن المعري يعالج مشكلة مصيرية تخص الإنسان العارف بأنه سيموت، وهي مشكلة الوجود ذاته، في حين أن في تجربة خضور مستوى إيديولوجياً (Niveau

(idèologique في الأم أو الأمة التي جنت على ابنها البار الذي أشقته ثم رجمته، وقد يتقابل هذا المستوى بالمستوى الذاتي .إذا استعنا بالسياق العام لقصيدته الطويلة "آداد" فهو يقول في "إشارات" : "آداد. **هو ابني الذي سرقته أمه.. وضاعت"(13).**

وهو يتناول جناية المرأة في غير مكان من هذه القصيدة، من ذلك مثلاً:

آداد.

إفتحْ قوسيْ أذنيكَ.

وأغمدْ سيفَ الدهشةِ،

في رئتيكَ،

وطامنْ لجلجةَ الأنفاسْ.

"أمكَ من ملح الأرضِ.

ولكنْ فسدَ الملحُ،

ولن يصلحهُ الحرثُ.

حرّياً صارَ،

بوطء حذاء الناسْ"(14).

ولكننا إذا عدنا إلى المستوى الإيديولوجي أدركنا المعادل الموضوعي من قصيدته التي وظفها في التناص وظيفة عضوية متماسكة ليقول ما يريد قوله فنياً.

وكذا كان شأن هذه الإشارة الجلية التي تكررت في نهاية القصيدة لتكون لازمة لها ومفتاحاً من مفاتيحها، فالرمد الذي أصاب عيني أنتيغون أو وهم العمى سببه هذه الجناية على أنتيغون، وهكذا كانت هذه النصوص منسجمة في سياق القصيدة ومتسقة مع النص الأصلي، وهذا ما جعل بنية القصيدة متماسكة مقنعة فنياً وفكرياً.

خلاصـــة:

وهكذا يتلاقى العنوان بالفضاء الأسطوري بالتناص لتكون هذه المفاتيح الثلاثة معاً لتفكيك بنية هذه القصيدة التي تغلب فيها "ستائر الأيام الرجيمة" على "مكاشفات" والحاضر المنكود على الماضي المسرود والمستقبل المنشود، ففيه كل شيء مخبأ، وما هو مكشوف منه أقل بكثير مما هو خبيئ مكدس، وأن جناية الأم على ابنها البار– النبي كانت سبباً في هذا الواقع المتردي الذي يشبه إلى حد

بعيد واقع طيبة التي حلت فيها الأمراض والفساد، ولكن ذلك كله لم يمنع الشاعر فايز خضور من أن يرى كما رأى أوديب الأعمى البصير الرياح الحمر تندفع من خلال البؤرة المأسوية، وأن يرى جسد الفينيق الهرم يشتعل قوة وشباباً بعد القيامة، لأن هذا الفينيق في تربة دموية التفتيح.

■ ■

هوامش القراءة

١- هي قصيدة طويلة من خمس قصائد تحتويها مجموعة الشاعر "ستائر الأيام الرجيمة"- الصادرة عن دار فكر للأبحاث والنشر في بيروت- الطبعة الأولى خريف ١٩٩١. وهي في الصفحات 5-42. وننصح هنا بالعودة إليها لتعذر نقلها ونشرها في دورية لطولها وضيق المجال. والأرقام الواردة في المتن تشير إلى الصفحات.

2- jakobson, Roman- Huitquestions dc poètique- Seuil- 1977-P. 77.

3- مجلة "شعر" -أخبار وقضايا- العدد3-س١- صيف 1957- ص١١٢.

4- Ducrot, Oswold. et Todorov, Tzvetan- Dctionnaire encyclopèdique des sciences du langoge- Scuil- 1972-p. 446.

5- Le plaisir du texte- Scuil- 1973- P. 59.

6- IBID, . P. 59.

7- Voir- Grand Larousse- 1em Volume- 1987- p. 155.

8- سفر التكوين - 19/30-38.

9- أفاعي الفردوس- بيروت (دار الحضارة)- ط3- 1962-ص ص55-56.

10- شرح ديوان المتنبي (البرقوقي)- بيروت (دار الكتاب العربي) 1980- 4/363.

١١- سورة الفلق-5.

١2- شرح ديوان المتنبي - 4/25١.

١3- أداد- بيروت (مؤسسة فكر للأبحاث والنشر) - ط١- 1982- ص9.

١4- نفسه- ص ص 24- 25.

■ ■ ■

□ الفصل الخامس

فضاء اللغة- فضاء الكلام

"نشيد البنفسج" في اللغة الشعرية

نشـيد البنفسـج

هو الحبُّ؟،
أم ظلُّ صيفٍ منَ اللوزِ؟،
أم هدلتْ في المساءِ
على شرفةِ القلبِ عائلةٌ
من يمامْ؟
وجعٌ في الهواءِ يدفُّ،
فيخرجُ من نومِ الهواءْ
ويسيلُ البنفسجُ من غيمةٍ
في الطريقِ إلى بيتِها،
في ضواحي الشتاءْ،
مطرٌ لم يمرَّ ببالِ الغمامْ
مطرٌ طيبُ القلبِ كالطيبِ،
صافٍ كدمعِ الحمامْ
سأسمّي البنفسجَ بيتًا،
وأدعو القصيدةَ من غيبةٍ.../

.... هذه شرفاتُ البنفسج..،

كلُ منافي القصيدةِ مفتوحةٌ،

كل أوقاتها بانتظار الغناء

غيرَ أن المغني حزينْ

علّقته القصيدةُ في قوسِ زينتِها،

فانحنى

تحت شمسِ الحنينْ

ومشتْ في يديه خُطا الداخلينْ

هو ذا يحتفي بضيوفِ القصيدةِ-،

قال المغني

"سنفتتحُ المهرجانَ

بقبَرةٍ..."

(كانت القبراتُ على سفرٍ)،

قال:"بامرأةٍ"،

قيل:"كلُ النساءِ غوائبُ"،

قال:"فجيئوا بنومِ القصيدةِ./يا أختُ تفتتحينَ البنفسجَ"،

كيف تُغني القصيدةُ،

في كلِ هذا الغيابُ؟!

هذه امرأةٌ من ضبابْ

تتلمسُ بابَ القصيدةِ/،

قال المغني:

"انفتحْ أيها الوقتُ!"،

فانفتح الشوقُ،

وازرّقتِ الكلماتْ

السلامُ على اسمِكِ/

تفتتحين نشيدي إلى القبراتْ

"للصباحِ الذي يتنفسُ في شرفاتِ القصيدةِ،

للشرفاتِ على غُرفِ الغيبِ،

للغيب في قصرهِ الليلكي،
لعائلةِ السّر...،
هذا نشيدُ البنفسج..."،/
قال المغني:
"السلامُ على امرأةٍ
رفعتني
إلى
شرفاتِ
الكلامْ".
غيمةٌ؟ أم بنفسجةٌ تتسلّلُ من وقتها المعدنيْ؟
يرتمي شوقُها في منافي القصيدةْ
تحت شمسِ البلادِ البعيدةْ
بين أعشابها الزرقِ،
أو فوق كوكبها الرعويْ
غيمةٌ؟
أم بنفسجةٌ تتنزهُ خارج سورِ القصيدهْ؟
عالقٌ صوتها بالغناءِ البعيدِ،
ومنديلُها بالشجرْ
وعلى ثوبها بُقَعٌ من تراب القمرْ
غيمةٌ، أم بنفسجةٌ، نسيتْ وقتها
ومشتْ في البهاءْ
حيث جسمُ القصيدةِ يلبسُ جسمَ الهواءْ
حيث تفتح أشواقَها،
شاطئاً للسماءْ
السلامُ على اسمكِ/
تأتينَ خضراءَ/
تفتتحينَ لقلبي منابتَ أعشابهِ،
ولصوتي زنابقَةَ العالياتْ

وتـأتين زرقــاءَ،/
من أنبأ اللـونَ أنــي أحبكَ،
فاحتشد الأزرقُ الملكــيُّ،
علــى مدخل الحلـمِ،
وازرقّتِ الصلـواتُ
وتـأتينَ بيضــاء../
قـال المغنــي:
السـلامُ علــى اسـمكِ
فـي كل لـونٍ/،
وقـال:
السـلامُ علــى اسـمكِ،
فـي كـل أسـمائك الآتيـاتْ
والسـلامُ علـى كـرزِ المـوتِ فــي شـفتيكِ،
علـى شـجرِ المـوتِ
يـأخذُ شـكلَ يديـنِ،
وخــاصرتينِ،
علــى زهـرةِ المــوتِ.../،
من أنبأ المـوتَ أنــي أحبُـكِ،
فـازّينتْ لُغتــي
بالغيــابْ؟!
... وتـأتينَ زهــراءَ/،
عيدٌ مــن الضـوءِ منهمـرٌ
فـي بيـاضِ الهـواءْ
وعناقيدُ مــن ألـقٍ،
وسـنابلُ نشـوى.../
انتظـرْ أيهـا المـوتُ/،
إنــي دعـوتُ القصيـدةَ، أختـي، إلــى العيـدِ...،/
أختــي، القصيـدةُ، ســاكنةٌ

فـي أقـاصي
الغنـاءْ
.... والسـلامُ علـى اسـمِكِ/
تفتتحينَ الطفولـةَ/-
[مـاءٌ قصـيٌّ،
وشـمسٌ علـى المـاءِ حافيـةٌ،
وعلـى الشـمسِ قـوسٌ.../
هنـا، تحـت قـوسِ البنفسـجِ، مَـرَّ،
تحوَّلَ فـي شفتيهِ الكـلامُ
إلى
وردةٍ...]
هي أختي التـي بيتُها
في
الغنـاءْ
وقـال المغنـي:
تـأخرتِ/ إنـي انتظرتُـكِ صيفـاً مـنَ
اللـوزِ،
إن طيـورَ الذهـبْ
رحلـتْ،
والمزاميـرَ عـادتْ
إلى بيتِها فـي القصـبْ
وقـال المغنـي:
تـأخرتِ /إن المطـرْ
أغرقَ الزينـةَ الزهيَّـةَ/
إن التعـبْ
هدَّ أقواسَـها.../
وأغنّـي تضرُّعَـةً:

[للتراب المعلَّقِ في الشوقِ
والحسرات
لزينتهِ النازفة
لقناطِرِهِ،
ولأقواسِهِ،
ولقبتِهِ الواقفة
لخبزِ الآلهِ على فمِهِ،
ولِخَمرِ الجحيم،
لفاكهةِ الشهوات
وللموت....
هذا نشيدُ البنفسجِ...].
أُختي، القصيدةُ تأتي
بلا قمرٍ في يديها،
ولا ثوب عيدٍ...،
من اختطفَ الزهوَ من فمِها،
واستباحَ البنفسجَ؟/،
إن البنفسجَ يبكي،
هو الحبُ؟
أم وجعٌ في الهواءِ؟
أم يسيلُ البنفسجُ من غيمةٍ
في الطريقِ إلى بيتِها،
في ضواحي
الشتاءِ؟!

الشاعر محمد عمران "1"

***

فضاء اللغة - فضاء الكلام
"نشيد البنفسج" في اللغة الشعرية.

أول الكلام: يشكل الخطاب الشعري النثري في تشابك خيوطه وتعرجاته وعلاقاته الداخلية جسداً ذا حركة خاصة به، وهو جسد مستقل عن الأجساد الأخرى التي تقاربه أو تدانيه أو تشابهه؛ فلكل خطاب شعري خصوصية لا تكون في خطاب آخر وإن تكونت منه أو كانت المكونات واحدة، فالروح تختلف لأن الرؤيا تختلف، والرؤيا -كما يقال- ملح الشعر.

والجسد الذي بين أيدينا أملس فيه من السحر والشفافية والغموض أكثر مما فيه من الوضوح، ويتجلى هذا الغموض في أنه لغة خاصة به، وهي لا تشبه غيرها سياقياً، سواء أكان هذا السياق يتعلق بهذا الشاعر أوذاك من شعراء الحداثة في سورية أو كان يخص ويتعلق بنصوص الشاعر ذاته التي سبقت هذا الخطاب واشتركت من بعيد أو قريب في تشكيله، أو تلاحمت لنا في نسيجه، ولذلك كلما اقتربت منه ابتعدت عنه، فهوعالم قائم بذاته، وفرادته في هذا الاستقلال الذي يتمتع به.

صحيح أن هذا الخطاب -الشعري نص (textc) يتواصل مع نصوص أخرى ويتعالق بها ويتواشج في نسيجها (Intertextualite)، ولكنه في تواصله واتصاله هذا ينشئ مداراً خاصاً به منفصلاً عن غيره من المدارات التي تشكلها تلك النصوص، وهي تبدو وتختفي في بنيته، تنبض طبقات اللغة الشعرية التحتية لتترك وميضها على قشرة اللغة دلالة وإشارة إلى مافي هذا الجسد من حيوية وحركة وحرارة، فالنص الشعري هو قبل أي شيء آخر لغة، ولكنه لغة مخاتلة، لا لغة بسيطة نثرية مستسلمة لبنيتها وعناصرها التي تكونت منها وقارئها العادي، هو لغة معجبة بذاتها وجسدها، تخلق فضاءات خاصة بها.. هي لغة الجسد، أو لغة ضمن اللغة، أو هو اللغة الأنثى الممتلئة بالأسرار والعطاءات والنبض والدفء والتواريخ، والثقافات، وهو لغة حبلى بدلالاتها ومكنوناتها، هو لغة اللاحدود والغواية والأنثى الممانعة التي لا تسلم نفسها لعاشقها إلا بعد

مقاربات عدة ومحاولات جادة قاسية، وهي -بهذا المعنى- لغة محصنة سلفاً ضد المقاربات النقدية. هي تزرع ألغاماً وتختبئ وراء نفسها، أو تترك آثارها وتقفز إلى جهة أخرى، لتخلق متاعب حولها وداخلها كأنثى جميلة شامخة تعرف من هي، وتخلق في المتلقي خيالات وآثاراً لا تتركها غيرها، وكأنها هيلين التي صنعت حرب طروادة وأقامت الاثينيين والطرواديين سنوات ولم تقعدهم...هي- باختصار- اللغة المشحونة حباً وأنوثة وحرباً، وليس المتلقي سوى عاشق متيم تدفعه هذه اللغة إلى المقاربة دفعاً، قد يصل، وقد يعود بخفي حنين أو لا يعود أبداً.

والخطاب الشعري كيان مستقل عن صاحبه وما حوله، فهو لا صلة له بالسيرة الذاتية، لأن للنص سيرته الذاتية الخاصة به، ولا صلة له بالزمانية والمكانية الخارجتين عنه، لأن له زمانيته ومكانيته الخاصتين به، وهو لا يعيد على أسماعنا سيرة صاحبه كما ظن أصحاب المنهج النفسي، وهو ليس صدى لما يتصل بحياة مؤلفه من عشق أو كره أو غير ذلك، وإلا ماكان بيغماليون في الأسطورة الإغريقية ذلك الفنان الخالق الذي استطاع أن يخلق من صخرة أنثى لا شبيه لها بين النسوة وجعلها بديلاً من معطيات عالمه، وإلا ما أعاد مالارميه صياغة قصيدته الرائعة "هيرودياد" غير مرة، فالتواصل بينه وبين هذه القصيدة لغوي، كان يخلق عالمه ضمن اللغة كما يخلق بيغماليون عالمه ضمن المادة الصم، وكان تمثال غالاتيا لا يشبه بيغماليون وإن صدر عنه، وعالم هيروديـاد لا يشبه مالا رميه وإن صدر عنه، الرابط فيما بينهما العشق وحده، ولكن يظل لكل منهما حياته وخصوصيته وتوجهاته واتجاهاته.

ولا يعيد الخطاب الشعري على أسماعنا سيرة عصور سالفة أو نصوص سابقة كما يظن أصحاب المنهج التاريخي، وإن استلف من تلك العصور ما يغني تجربته ويتواصل معها، ولا هو وثيقة تدل على مجتمع محدد كما يظن أصحاب المنهج الاجتماعي، فإذا كان وثيقة كان تابعاً ولاحقاً وباهت الرؤيا، ولذلك نستطيع أن نسميه أي شيء غير الشعر. ومن هنا الخطاب الشعري لغة تتعامل جسدياً مع اللغة، تستعير التجربة الصوفية أو التاريخية أو الاجتماعية أو الشخصية لتحولها إلى تجربة لغوية، ولذلك فهي تجربة لغوية مركبة معقدة ومسارات تدخل ضمن مسارات، وتتواشج وتتفاعل لتشكل في النهاية مساراً خاصاً لا يعكس سوى نفسه، أو كما قال جاك ديريدا: "ليس هناك أي شيء

خارج النص"، أو هو النص المغلق الذي لا صلة له بمنشئه أو مجتمعه أو عصره كما تعبر عن ذلك مقولة رولان بارت "موت المؤلف".

والمقاربة من الخطاب الشعري مقاربة موضوعية، وهي تحاول استكناه الوسائل التي تشكل الخلفية التي يتأسس عليها، أو تحاول قراءة أدبيته "Litterarité" أو شعريته "Poétique"، ولذلك فإن على القارئ معرفة جملة العلاقات التي تشكل النسيج النصي وقراءة البنيات اللغوية في سياقه، ومعرفة النظام الذي يشكل فضاءه أو فضاءاته؛ فلغة الخطاب الشعري- كما سلف- مشحونة، وهذا يعني أنها لغة دلالات، لا دلالة واحدة، ولغة احتمالات، لا لغة ثبات ويقين، ولغة توترات، لا لغة الهدوء والسكينة، ولغة صراع وحركات متماوجة متواشجة، لا لغة اتجاه واحد، ولذلك فإن القبض على دلالاتها جميعها متعذر، ويحتاج ذلك إلى غير قارئ واحد، فبقدر ما تتعدد القراءات الجادة تتعدد الدلالات التي يكتنهها ويخبئها هذا الخطاب الغني باحتمالاته المفتوح على فضاءات لا نهائية، وبذلك لا تفضي المقاربة النحوية في مثل هذه الخطابات إلا إلى دلالة أحادية. خاصة أن الشاعر يحاول خلق لغة داخل اللغة، وهو يقيم لغته الجديدة على التماثل "Equivalence" ومخالفة التشكيل وإعادة التوزيع، والحذوفات والزيادات والنفي والإيجاب والانزياح "Écart" وسوى ذلك، ولذلك هي لغة مفارقة لنحويتها ومتجاوزة لمعجميتها، أو هي لغة مفارقة بالضرورة - للدلالة التي يفترضها علم النحو النثري، فإذا كان كل شعر لغة، فإن ليس كل لغة شعراً، ومن هنا فإن بنية اللغة الشعرية تأبى أن تطبق عليها القواعد النحوية، فلو قلنا -مثلاً- "يحب الطفل النيران"، فإن هذه العبارة تحمل معنى محدداً لأنها تنصاع للقواعد النحوية، ولكننا لو حاولنا أن نتلاعب بالفاعل عاقلاً أم غير عاقل، وأن نتلاعب بأماكن الألفاظ، فنقول مثلاً: "النيران تحب الطفل"، أو "تحب النيران الطفل"، أو ما شابه ذلك، فإن العبارة تخرج على المألوف النحوي ويختل المعنى بسبب التلاعب بالفاعل أو بترتيب الكلمات، ولذلك فإن لغة الشعر تختلف عن اللغة العادية، وبناء على ما سبق فإن لغة الشعر تخترق المحدود إلى اللا محدود واللا شعري إلى الشعري، وتنفلت من نطاق اللغة التخاطبية في نمطها التراتبي التقليدي إلى لغة مفتوحة على دلالات لا نهائية، ولذلك فإن تركيبات لغة الشعر لا نحوية، وهي خطاب يستحضر لغة الأحلام والأساطير واللا مألوف والخطابات الدلالية المتعددة، ليثبت من خلال بنيته أنه يختلف عن الخطابات التواصلية المحددة، وتتجاوز هذه اللغة بمعنى آخر النطاق الضيق إلى أفق بعيد

وفضاء مفتوح ممتد بفضاء الكلام، وبهذا يكون فضاء اللغة غير فضاء الكلام، ويصبح الخطاب الشعري في صلته بالقارئ خطاباً منتجاً لا خطاباً مستهلكاً، وهذا ما يعنيه خلق الفضاءات اللا تواصلية، وعلى القارئ الجاد أن يتواصل مع اللا تواصلي، أو أن يجد وسيلة ما ليتواصل مع هذه الفضاءات، وبذلك يقيم بينه وبين النص شبكة من المسارات ليستطيع أن يفك الكودات (code) التي يغتني الخطاب بها وتغتني به.

والحقيقة أن ثورة الدراسات اللسانية والأدبية والشعرية بدأت مع فرديناند دي سوسور "Ferdinand de Saussure" (1857-1913)، حين اتجه باللغة دراسياً من المنهج الزماني التعاقبي (الدياكروني) "Diachronic" إلى المنهج التزامني الآني (السانكروني) "Synchronic" في محاضراته الشهيرة "Cours de Linguistique général" فميز بين اللغة "Langage" واللسان "Langaue" من جهة وميز بين اللغة والكلام "Parole" من جهة.

إن الفصل بين فضاء اللغة وبين فضاء الكلام أهم ما يميز الدراسات اللسانية والدلالية والسيميولوجية والشعرية والأدبية وسواها من الدراسات التي تنتمي إلى علمي اللسانيات والسيميولوجيا اليوم، ففضاء اللغة هو فضاء اجتماعي مصنوع،وهو جزء خارج على الفرد الذي لا يستطيع بمفرده أن يبدعه أو يغيره كما يقول سوسور(2)، أما الكلام فهو فضاء فردي يستخدم فيه المتكلم نمطاً من اللغة للتعبير عن فكره الشخصي، فالفرد ينتج بالكلام ويخرج من المحدود إلى اللا محدود ومن المحاكاة إلى الإبداع، وهذا لا يكون من خلال الألفاظ، ولكن من خلال النسق، والكلمة لا قيمة لها في ذاتها، وإنما تبرز قيمتها ضمن نسقها الخاص بها، والكلمة في نسق ما غيرها في نسق آخر، لأن الدلالة لا تصنعها الكلمة في حد ذاتها، وإنما يصنعها النظام، وهي -على حد تعبير سوسور- تتحدد بما يحيط بها(3)، وسنتوقف -بناء على ما سبق- عند "نشيد البنفسج" لنتقرى ملامحه العامة، ولنمسك ببعض دلالاته الهاربة من خلال بعض المفاتيح التي تسعفنا وهي قليلة- في الولوج إلى بنية هذا الخطاب- الشعري.

1 - المفاتيح والعلامات والملامح والعلاقات:

إذا كانت الحقول السيميولوجية بعلاماتها متعددة الإحاطة في الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي فإنها صعبة الإحاطة، وخاصة في نسق القول الشعري، وخاصة في نسق الشعر الغنائي ولكن ما يقرّب السيميولوجية إلى الإفهام أنها نظام بحثي مفتوح، وأنها تلغي الحدود بين الحقول المعرفية، وتنظر

إلى العالم بصفته علامات دالة، وهذا يشمل الحياة كافة وبكل مافيها من أنظمة ومشاهد.

والفضاء (Espace) مكوّن أساسي من مكونات الخطاب الشعري، وهو حقل معرفي يستهدف تحليل مواضع الذوات والأطر المكانية للمواضع لإنتاج المعنى والخبرة الجمالية، والفضاء في القصيدة الغنائية اتصال وتواصل بين المرسل والمتلقي من خلال عنصرين هامين، هما أفق التوقعات أو الكودا (Code) الأولية وأفق التجربة أو الكودا الثانوية التي يلح عليها القارئ، ولذلك علينا أن نتوقف أولاً عند المفاتيح والعلامات التي تهيئ لنا القراءة الأولية أو معرفة النص الذي نحدد بصدده معرفة تهيئ إلى الدخول إلى بنيته المعقدة، ولذلك سنتوقف هنا عند العنوان بصفته مفتاحاً أو علامة دالة، ثم نتوقف عند بعض العلامات الأخرى الأساسيةفي هذا الخطاب الشعري.

1 – العنوان "نشيد البنفسج":

يتألف العنوان من اسمين أُضيف أحدهما إلى الآخر "نشيد البنفسج"، فالكلمة الأولى "نشيد"، والنشيد لغة هو ما يقرأ بصوت مرتفع، وقد تكون القراءة فردية أو جماعية، وكان الشعر قديماً ينشد إنشاداً، والنشيد "Cantique" خطاب موجه إلى متلق، ، وهو مصنوع وموجه إلى فرد أو جماعة، فقد يقوم به فرد ويوجهه إلى وطن أو حبيبة أو معبود، وقد تقوم به جماعة فتوجهه إلى وطن أو معبود، والنشيد –موسيقياً– قطعة موسيقية ملحنة مماثلة لطابع المارش بكل خاصياته ينشد إفرادياً أو جماعياً(4)، ولذلك فإن النشيدهو ما يُغنّى من الشعر الوطني أو الحماسي، وهو ما يقدم إلى معبود، ومن ذلك "نشيد الأناشيد "le Cantique des cantiques" ومزامير داود "Les Cantiques"، ومن هنا يأخذ النشيد معنى الترتيلة والتسبيحة "Hymne"، وهذا يدخل ضمن الشعر الصوفي الإلهي الراقي.

وإذا عدنا إلى العنوان وجدنا أن النشيد أضيف إلى ماليس له أصلاً،فلو كان العنوان مثلاً نشيد العمال أو الفلاحين أو الصيادين أو الرجال أو الجنود أو النسوة أو الأطفال لكانت الإضافة حقيقية، ولكنه قال: "نشيد البنفسج"،وهذا ما يخلق إشكالية دلالية، لأن الإضافة جعلت العنوان تخييلياً انزياحياً، فالبنفسج هو فاعل النشيد، وهو غير عاقل.

والبنفسج (Violette) جنس زهري مشهور الفصيلة، وهو نبات بري له زهر طيب الرائحة يعيش بين الأعشاب، فلماذا اختار الشاعر هذا النوع من الأزاهير

دون سواه؟ وهذا ما يستدعي منا الوقوف على بعض الحقيقة التي يتكلم عليها الخطاب الشعري.

أولاً لابد من الوقوف عند نص جبران "البنفسجة الطموحة"، "لنتبين أن البنفسج جنس زهري ضعيف يعيش ملتصقاً بأديم الأرض(5)، فهل أرادالشاعر محمد عمران أن يرتدي قناع البنفسج ليبث الطبيعة الخلابة أشواقه وإحساساته، أو هل أراد أن يتحدث عن تجربته من خلال صوت البنفسج الخلاب، فيحول نسق القصيدة الغنائية بالتحامها بالطبيعة وتوحدها بها وبهاجسها الرومانسي إلى نسق درامي يتكلم من خلال هذا القناع أو ذلك الصوت الذي يتخفى وراءه الشاعر؟، وهل يخفي البنفسج وراءه دلالة مقابلة "النص الغائب"، وهو ما يلقاه الشاعر في المدينة من اغتراب وعنت وانفصال عن الطبيعة الأم، أو ما يلقاه من زيف للطبيعة والأشياء؟ وهل يمثل البنفسج توقه الخالص إلى الريف والطبيعة الساحرة؟ وهل يريد من ذلك كله أن يعبر بلسان الناس الطيبين في تلك الأماكن (البنفسج جمع البنفسجة)؟ وهل هي أخيراً عودة صافية إلى الطبيعة من خلال نوع من الأزاهير لا تتداخل حتى يد الإنسان في صنعه؟؟؟..

2 – العلامات والملامح:

أول الملامح والعلامات مايدل على المنشد، فهو المغني الحزين المسكون بالحنين والاغتراب والتوجع والمرارة، وحنينه إلى الطبيعة الأم متصل بحنينه إلى أنثى بعيدة تركت وراءها فاعلية الإدهاش الذي يذكر هو الآخر بالأزمنة الغائبة التي تدل عليها:

غير أن المغني حزين
علقته القصيدة في قوس زينتها،
فانحنى
تحت شمس الحنين
ومشت في يديه خطا الداخلين(33).

وإذا بحثنا عن أسباب هذا الحزن فلا نجد في النص مايدل على ذلك سوى ذلك الحب الصوفي الجارف الذي يجذبه إلى الغائب، وهو ينتظر، وقد عاد كل مافي الطبيعة إلى حالته الأولى، وحل الصيف، ولكن الذي يأتي لا يأتي، وأنثاه لم تعد:

وقال المغني:

تأخرتِ إني انتظرتكِ صيفاً من اللوزِ،
إن طيور الذهبْ
رحلتْ،
والمزامير عادت
إلى بيتها في القصب
وقال المغني:
تأخرتِ/ إن المطر
أغرق الزينة الزهيَّة
إنَ التَعبْ
هدّ أقواسها.../(ص41)

وإذا كان النشيد رسالة فهي إذاً رسالة موجهة إلى متلقّ- مخاطب، وهذا يستدعي منا الوقوف لنتعرف إلى المخاطب أو المخاطبة، وهذا ما يتكشّفُ عنه النص المرتبط بالعنوان ارتباطاً عضوياً، وهو موجه إلى أنثى غير محددة الملامح، ولكننا سنحاول أن نجمع بعض ملامحها من خلال جمع صفاتها المبعثرة في الخطاب الشعري الذي نحن بصدده.

أول ملامح هذه الأنثى وأهمها أنها غائبة، ولكنها حاضرة في غيابها من خلال حضور المغني، وهي حاضرة في عناصر الطبيعة في اتحادها وحلولها حضوراً كونياً صوفياً:

عالقٌ صوتها بالغناء البعيد،
ومنديلها بالشجر
وعلى ثوبها بقع من تراب القمر(36)

وإذا تساءلنا عن سبب هذا الغياب فلا نجد في النص سوى سبب ظاهر هو الموت، والموت في الحداثة عنصر درامي أوْ مستوى من مستويات القصيدة، أو هو موضوع متداخل بموضوعاتها وعنصر من عناصر البناء الفني، وهو يمثل الفناء في مواجهة عناصر البقاء أو الحياة(6) ولذلك يقوم العنصر الآخر المواجه والمقابل لعنصر الموت، وهو الحب لتشكيل التضاد والمفارقة في بنية القصيدة.

وإعادة التوازن إلى العالم(7)، وهذا لا يتم إلا في جدلية الحياة والموت، فالحياة في الموت، والموت في الحياة، وهذا ما يوصلنا إلى أن الموت حياة عند المتصوفة، وهو حقل معرفي وتجربة متممة لمعرفتهم الكبرى وسعادتهم

العظمى، فالموت اقتراب من الذات الكبرى وخلاص من التراب(8)، وهذا أيضاً ما تجيب عنه القصيدة "نشيد البنفسج"، الموت لا يقهره سوى الحب، وهو متوافر، ولذلك يكون التواصل بالحب أبدياً:

والسلام على كرز الموت في شفتيك،

على شجر الموت،

يأخذ شكل يدين،

وخاصرتين،

على زهرة الموتِ...،

من أنبأ الموت أني أحبك،

فازّينت لغتي

بالغياب؟!(38)

وهي ثانياً أنثى فاعلة في غيابها وقادرة على أن تحوّل الأشياء مع أنها تسكن في ضواحي الشتاء، وهي متغيرة متعددة الصفات ومتعددة الأسماء (في كل أسمائكِ الآتيات)، وهي أنثى مقدسة، يفتتح الشاعر الطقس الاحتفالي باسمها ويكرر عبارته اللازمة "السلام على اسمك"، وهذا ما يبين أن الخطاب الشعري الذي بين أيدينا احتفالي طقسي، وأن المغني هو الشاعر أو العراف أو الكاهن أو الساحر في الطقس الأسطوري، وهو الرائي المتصوف الذي يرفع أنثاه إلى درجة القداسة، ويرفع إليها "نشيد البنفسج"، وهي شبيهة بعشتار القادرة على أن تلهم مغنيها وأن ترفعه إلى شرفات الكلام:

السلام على اسمك

تفتتحين نشيدي إلى القبّراتْ

"للصباح الذي يتنفّسُ في شرفاتِ القصيدة،

للشرفات على غرف الغيب،

للغيب في قصره الليلكي

لعائلة السر..،

هذا نشيد البنفسج..."/،

قال المغني:

"السلام على امرأة

رفعتني

إلى

شرفات

الكلام"(ص35)

وهي أخيراً أنثى ملهمة معطاء متحولة بعطاءاتها وتحولاتها، ففي كل لون من تحولاتها عطاء مختلف من عطاءاتها، وفي كل صفحة من حياتها عطاءٌ جديد واسم جديد:

السلام على اسمك/

تأتين خضراء/

تفتتحين لقلبي منابت أعشابه،

ولصوتي زنابقه العاليات

وتأتين زرقاء

من أنبأ اللون أني أحبك،

فاحتشد الأزرق الملكي،

على مدخل الحلم،

وازرقت الصلوات

وتاتين بيضاء..

قال المغني:

السلام على اسمك

في كل لون،

وقال:

السلام على اسمك،

في كل أسمائك الآتيات(ص37)

3-العلاقات الأولية: تتكشف بنية هذا الخطاب الشعري عن علاقات بين العلاقات والملامح، فالنص يقوم ويرتكز على ركنين أساسيّين متناقضين، هما الموت أولاً والحياة ثانياً، وإذا كانت الحياة نقيضاً للموت ويشكلاّن ثنائية متنافرة فهذا يعني أننا بحاجة إلى وسيلة أو طرف ثالث يقيم التصالح أو يعيد التواصل بين هذين الطرفين، والشعر -منذ أن كان الشعر ومنذ أن كانت الكلمة- يعرف

مكمن هذا الطرف، ولكن إخفاقه أو نجاحه في إعادة الاتصال والتصالح لا يعود إلى كنهه، وإنما يعود إلى قوة أحد الطرفين المتناقضين، فقد يكون الموت عادياً فينتصر الحب بإرادة الحياة في إعادة التواصل والاتصال بين الطرفين، ولكن إذا كان الموت عدمياً فهذا يعني تعذر إعادة الاتصال والتصالح، وقد يعود ذلك إلى إصرار الشاعر على هذه الإعادة، وهذا يكمن في زاوية الرؤيا وحدتها وفي غلبة هذا الطرف أو ذاك على المخيلة الشعرية، ولذلك نجد أن الشاعر يتوجه منذ مطلع القصيدة إلى الحب، فهو وحده القادر على أن يجعل هذا التنافر تجاذباً، وكان الحب علاقة أو رابطاً ليس عادياً ولا مجانياً ولا محايداً، وهو حب قريب في مفهومه من مفهوم الحب في التصوّف، أو هو حب مطلق قابل لاختراق الموت وإعادة التصالح بين الموت والحياة، وهو لا يتوقف عند رغبة جسدية أو نزوة عابرة، هو الحب المصفى الصافي والروحي المثالي المطلق الذي يطالعنا منذ بداية الخطاب الشعري:

هو الحب؟
أم ظل صيف من اللوز؟
أم هدلت في المساء
على شرفة القلب عائلة
من يمام؟(32)

ولا يكتفي الشاعر بهذا الحب وحده، وإنما يتسلح في عملية المقاربة وإعادة التواصل والتصالح بين الطرفين المتناقضين بوسيلة تقرب بين المغني وأنثاه البعيدة، فيرتدي قناع المغني لينشد نشيد البنفسج، وينتظر علامة ما تدل على وجود هذه الأنثى، ولكنه لا يجد سوى إشارات دالة على وجودها الذي كان، فيخترع وسيلة أو قناعاً تصل بينه وبينها، وهذه القناة الاتصالية هي القصيدة، ولكن هل هذه القناة قادرة على أن تصل بينهما في مثل هذا الغياب، وقد فرقت بينهما مسافات زمانية بعضها انطوى وبعضها لا يزال يفعل فعله في توسيع الهوة بينهما:

قيل: "كل النساء غوائب"،
قال: "فجيئوا بنوم القصيدة./ يا أخت
تفتتحين البنفسج"،
كيف تغني القصيدة،

في كل هذا الغياب؟!(34)

وكما كانت صورة المرأة مقدسة وصورة الحب مطلقة، فكذلك ينبغي أن يرتفع المغني إلى مرتبة العراف والساحر والكاهن والرائي، ويغدو الشعر كهانة ومعرفة ليعيد إلى الميت الحياة، وبذلك يتحول الشعر أو القصيدة إلى صلاة أو إلى طقس احتفالي من الطقوس الأسطورية التي كانت تقيمها عشتار لتعيد دورة الحياة إلى تموزها وتعيده إلى شرفات الكلام:

قال المغني:

"انفتح أيها الوقتُ!"،

فانفتح الشوق،

وازرقّت الكلمات

السلام على اسمك

تفتتحين نشيدي إلى القبرات

"للصباح الذي يتنفس في شرفات القصيدة،

للشرفات على غرف الغيب،

للغيب في قصره الليلكي،

لعائلة السر..،

هذا نشيد البنفسج.."،

قال المغني: "السلام على امرأة

رفعتني

إلى

شرفات

الكلام"(ص ص34-35)

هكذا تتحول القصيدة إلى مهرجان أو صلاة أو طقس احتفالي أسطوري لتكون قادرة على الامتداد بين طرفين متنافرين وإعادة التصالح بين الموت والحياة، أو بين الحضور والغياب، أو لتكون جسراً يمر عليه الحبيب إلى حبيبته والمتيم إلى هواه، ولا بد من أن تكون هذه القصيدة ترتيلة أو ترنيمة أو تسبيحة تتردد أصداؤها في الجهات لتعيد الروح إلى الجسد، ترتيلة قادرة على أن تعيد الدم الجديد إلى الشرايين التي جفت والجذور التي يبست:

وأغنّي تضرُّعَهُ:

[للتراب المعلّق في الشوق والحسراتْ

لزينته النازفه

لقناطره،

ولأقواسه،

ولقبته الواقفه

لخبز الإله على فمه،

ولخمر الجحيم،

لفاكهة الشهوات

وللموت..

هذا نشيد البنفسج...](ص42)

ومع ذلك كله فإن القصيدة: في هذا الزمان الصعب، في زمن المدينة الزائفة، تعود من بيادر الموت خائبة، ويعود البنفسج مستباحاً بلا نشيد، ويتحول مطر البنفسج إلى دموع، ويظل بيت الحبيبة بعيداً في ضواحي الشتاء:

أختي، القصيدة، تأتي

بلا قمر في يديها،

ولا ثوب عيد..،

من اختطف الزهو من فمها،

واستباح البنفسج؟،

إن البنفسج يبكي،

هو الحب؟

أم هو وجعٌ في الهواء؟

أم يسيل البنفسج من غيمة

في الطريق إلى بيتها،

في ضواحي

الشتاء؟!(43)

2-اللغة الشعرية في "نشيد البنفسج": إن وظيفة اللغة تختلف من فضاء إلى فضاء ومن مناخ لغوي إلى مناخ آخر؛ فالوظيفة في اللغة اللاشعرية

التوصيل، ولذلك تكون دلالتها المطابقة (Denotation) بين الدال والمدلول أو بين الصوت والمعنى، وهذا يعني أن وظيفتها فيما تحمل من مدلول، وتكون الذات الناطقة فيها بارعة بقدر ما تكون دقيقة في انتقاء الألفاظ الدالة على الفكرة التي يراد منها التوصيل، وهنا تنتهي وظيفتها، فاللغة إذن وسيلة لغاية هي الفكرة، وتوصيل الفكرة شرط من شروط اللغة اللاشعرية، ولكن الأمر مختلف في الفضاء الشعري، فتوصيل الفكرة أو الإحساس لا يراد لذاته، وإلا ما اختلف الشاعر عن أي إنسان آخر يحسّ ويتألم، ويفرح ويتوجع ويفكر، لأن هذه الإحساسات واحدة عند الشاعر وسواه وإن اختلفت الحصيلة العلمية والمعرفية، والنص هو الذي يميز الكلام من اللغة، أو هو الذي يتكلم، ولذلك لا بد من أن ينقل النص هذه الوظيفة، ولكن التوصيل مناخياً ودلالياً وتأويلياً أمر لا بد منه في المناخ الشعري (Etat Poetique).

يذهب (جان كوهين) في كتابه (Structure du Langage Poetique) إلى "أن الشاعر لا يتكلم كما يتكلم الناس جميعهم. لغته شاذة، وهذا الشذوذ يمنحها أسلوباً والشعرية هي علم الأسلوب الشعري"(9).

إن مقولة كوهين التي ننطلق منها للوقوف على الشعرية في كتابه المذكور تتألف من مرحلتين:

1-عرض الانزياح

2-نفي الانزياح

والانزياح- عنده- خطأ متعمد يراد من ورائه الوقوف على تصحيح الخاص(10). وهذه هي المرحلة الأولى، فالانزياح شرط ضروري في أي شعرية عنده، ولكن الشرط الثاني، وهو الأهم، هو نفي الانزياح أو تصحيحه أو قابليته للتأويل والقراءة لا أن يكون الانزياح عبثياً ولا معقولاً، وهذا ما يشرحه هذا الناقد في مكان آخر، فيقول(11): "الشعرنة سياق ذو وجهين متعالقين متزامنين: الانزياح ونفيه. تهديم البنية وإعادة التبنين، وينبغي، لكي تحقق القصيدة شعريتها في وعي القارئ، أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها".

الشعرنة- إذن- الانزياح "Ecart" ونفيه "Reduction" وبناء على ذلك سندرس اللغة الشعرية في "نشيد البنفسج".

1-الانزيـاح المعنـوي:

أ-المنـافرة "Impertinence": تمثل الجمل التاليـة منـافرة إسـنادية:

-يخرج نوم الهواء
-يسيل البنفسج من غيمة
-مطر لم يمر ببال الغمام
مطر طيب القلب
هو ذا يحتفي بضيوف القصيدة
-رفعتني إلى شرفات الكلام
-بنفسجة تتنزه خارج سور القصيدة
-غيمة أم بنفسجة نسيت وقتها ومشت في البهاء
-جسم القصيدة يلبس جسم الهواء
-بيتها في ضواحي الشتاء.. الخ

العبارة الأولى: "وجع في العواء يدف فيخرج نوم الهواء "لكي تدل الجملة على المعنى من اللازم أن تدخل في صنف الواقع، ولكن هذه الجملة غير ذلك، فالهواء لا يعرف النوم، والنوم خاص بما هو حي من إنسان وحيوان، ولكنه لا يتعلق بالنبات والأمواج والهواء والماء والعواصف، ولذلك وقعت معاكسة للقانون في هذه العبارة، فهذه المعاكسة أو المنافرة انزياح، ولاختزال الانزياح من اللازم تغيير معنى كلمة من الكلمتين (نوم- هواء)، مع أن كلمة (نوم) تلائم معنى (الهواء) التي اقترنت في السياق قبل هذه الإضافة بالوجع، وهذا انزياح معنوي، ولذلك اكتسى الهواء معنى جديداً بالإضافة، فقد صار أقوى وأشد وأكثر حركة، فيدف: يمشي مشياً خفيفاً، وهذا النوع من المشي يتجه مطمئناً ويحفر في العمق، كالمياه التي لا تسيل بقوة، فهي تدخل إلى عمق التربة وتفعل فعلها في جذور النباتات، وهذا الوجع هو وجع الصمت والزمن، وهو أكثر بلاغة من وجع الكلام، ولذلك فإن الانزياح المعنى ونفيه بهذه الطريقة أو إعادة المعنى إلى المعنى والسياق الشعري يقوي تعقيد الهواء ودفعه صحيحاً معافى.

-*العبارة*: "*يسيل البنفسج من غيمة*" لا تدخل هذه الجملة في صنف الواقع، لأن البنفسج لا يسيل، والسيلان خاص بالماء واشباهه، ولكن النبات غير ذلك، ولذلك فإن منافرة وقعت في هذه العبارة، وهذا انزياح أيضاً، ولاختزال

الانزياح من اللازم تغيير معنى كلمة من الكلمتين، فإذا قلنا ينمو أو يزداد البنفسج جاءت العبارة لا شعرية، ولذلك قال الشاعر "يسيل" ثم أردفها بـ "من غيمة"، وهذا يعني أن الشاعر يريد انتشار البنفسج حتى يغطي الأرض ليكون نشيده واحداً قوياً، ولذلك دخلت العبارة ضمن الانزياح المعنوي، واكتسبت بالفعل "يسيل" ومتعلقه "من غيمة" معنى جديداً بالإسناد لم يكن فيها من قبل، وهذا ما يقوي الإحساس بالجمالية الطبيعية التي يحسّ بها الشاعر.

-*العبارة: "غيمة، أم بنفسجة، نسيت وقتها ومشت في البهاء*/ حيث جسم القصيدة يلبس جسم الهواء "تتوحد الغيمة في العبارة الأولى وتصبح بنفسجة أو بنفسج، ثم هي تنسى زمنها وعصرها وما فيه من مآس ورعب وموات، فتخلع وقتها وتغدو غادة، ثم تتحول إلى قصيدة تلبس جسم الهواء.

(جسم القصيدة –جسم الهواء). لا تدخل هذه الإضافة الإسنادية في صنف الواقع، ولذلك وقعت منافرة وانزياح، وينبغي تغيير كلمة من الكلمتين، كأن تقول شكل القصيدة –شكل الهواء، ولكن ذلك يعيدها إلى اللاشعرية، والشاعر يريد من الهواء ما هو أبعد من الهواء العادي المعجمي، ففيه التحرر والانطلاق والعفوية والثورة وأشياء من هذا القبيل، ولذلك تغدو العبارتان شديدتي التماسك، فالغيمة التي قد تكون نفسية أو روحية أو صوفية أو تجربة من التجارب الإنسانية غدت بنفسجة، وللبنفسج نسيج نشيدي في المعنى المكتسب وقد نسي هذا البنفسج الجديد المرارة والحاضر ليعبر تعبيراً صادقاً عما هو فيه، ولذلك خرجت القصيدة بكامل زينتها وأنوثتها وحريتها وانطلاقها للبحث عما هو مفقود.. الخ.

العبارة: "بيتها في ضواحي الشتاء" تمثل هذه العبارة منافرة إسنادية، فقد أضاف الشاعر الزمان إلى المكان، فليس الشتاء مدينة أو قرية، ولكنه فصل من فصول السنة، وهنا وقعت معاكسة ومنافرة (انزياح)، ولاختزاله يقال مثلاً ضواحي المدينة أو القرية أو المزرعة أو أي مكان آخر، ولكن كلمة "الشتاء" جعلت العبارة تنتقل إلى الانزياح من جهة وإلى خلق مناخ أسطوري من جهة، أو هي جعلت القصيدة تسبح في هذا المناخ مع أن الشاعر لا يذكر أسطورة محددة صراحة، وإنما هو يستلهمها ضمناً، والأسطورة هي النص الغائب، غاب في الاستدعاء، ولكنه حضر في مناخ القصيدة، فالنص يسبح في مناخ من أساطير الموت والحياة، ويحاول الشاعر أن يستجلب البعث ودورة الفصول. أو يحاول أن يعيد إلى الفصول دورانها وحركتها، ولكن المكان (بيت الحبيبة) بعيد يتعذر الوصول إليه، فحدث التقاطع والانفصال بين العاشقين، وحدث الغياب،

ويلمح الدارس من قلب العبارة من المكان إلى الزمان قلباً في مضمون الأسطورة التموزية (البعث والنماء)؛ فتموز في أصل الأسطورة هو الذي يرقد بعيداً ممزقاً، وعشتار هي التي تبحث عنه وتعيد لملمة أجزائه وتنفخ فيها الحياة من جديد، وهي وحدها القادرة على عملية البعث والخصب، ولكن الذي حدث هذه المرة أن عشتار هي التي ترقد بعيداً، ولذلك فإن عملية البعث صعبة أو متعذرة، لأن ربة البعث تحتاج إلى من يبعث في أوصالها الحياة، وربة الخصب تحتاج إلى الخصب، ومن هنا نتوصل إلى الربط بين هذا المفصل أو العبارة، "بيتها في ضواحي الشتاء "وبين المقطع الذي جاء في نهاية النص، وهو مقطع يرتد إلى بداية النص ضمن دائرة مفرغة، ليظل المعنى مفتوحاً على الحب والألم والانقطاع بين المكان والزمان لاستمرار الشتاء هذا، وكأن دورة الفصول قد تعطلت، ولذلك كانت الأسطورة هي اللغة المنسية أو النص الغائب في هذه القصيدة.

هذا الانزياح المعنوي -وهو كثير في النص- يؤكد شعرنة اللغة في "نشيد البنفسج".

ب-المنافرة في اللـون:

-وازْرقَتِ الكلمات -بين أعشابها الزرق- وتأتين خضراء- وتأتين زرقاء- من أنبأ اللون أني أحبك فاحتشد الأزرق الملكي/ وازرقت الصلوات/ وتأتين بيضاء/ وتأتين زهراء/ في بياض الهواء.

العبارة: "وازْرقَتِ الكلمات" مثل هذه المنافرة بعيدة عن التحليل والتفكيك، لأن الإسناد فيما بين ألفاظها منافر منافرة بعيدة، وكان يمكننا أن نستبدل بلاغياً ونحوياً الآفاق أو ما يشبهها بالكلمات، فنسند ما يرى إلى ما يرى، ولكن الذي حدث في العبارة، أننا أسندنا المسموع إلى المرئي، وهذه المعاكسة شكلت الانزياح المعنوي، فالأزرق علامة على الاتساع والهدوء والسكينة والصفاء، ولكنه قد يشير في الوقت ذاته من خلال السياق إلى النيران المتأججة الصافية، وقد تكون هذه النيران واقعية حقيقية أو تكون نيران الشوق والوجد والتأجج العاطفي، والكلمات منها ما هو مسموع، ومنها ما هو مهموس، وهي شاملة عامة غير محددة، وهي ليست ذات خصوصية مثل عبارة "وازرقت الصلوات"، لأن في الصلوات كلاماً واستعطافاً ورجاء، وكان يمكننا أن نقول "وازرقت الآفاق" لتكون العبارة خبراً عادياً، ولكن الكلمات لا ترى، واللون الأزرق غير قابل للتشبيه بشيء لا يرى، ولذلك لا بد لنا من أن نستفيد من مقولة علماء التحليل

النفسي "تجاوب الحواس" "Synesthesie"، وهي إحساسات تنتمي إلى سجلات حسية مختلفة، فالإحساس المرئي "ازرقت" يتجاوب مع الإحساس السمعي "كلمات" في مخيلة الشاعر، وهذا التركيب يوحي من خلال السياق بصفاء الشاعرية والتجاوب مع الصوفية الكونية ومناخ العشق والشوق والاسترسال مع لحظات الكشف والتجلي والرؤيا، بل هي مفتاح من مفاتيح هذه القصيدة، وهي علامة من علاماتها، وبداية لما يأتي بعدها من التسليم "السلام الملائكي" وشرفات القصيدة وشرفات الكلام، وليست لمفردة "ازرقت" أي قيمة في ذاتها، ولكن قيمتها ووظيفتها في تجاورها لمفردة "الكلمات" التي اسندت إليها، وإذا هذه الزرقة تنتقل إلى الكلمات، وتلتهب بتجربة الشاعر، فتغدو من هذا التجاور دالة على التجربة والرؤيا معاً "في البدء كانت الكلمة"، ويترتب على ذلك بعدئذ "السلام الملائكي" الذي يقدمه الشاعر صلاة واستعطافاً إلى أنثاه، ولذلك تأتي أنثاه في حالات مختلفة "خضراء -زرقاء- بيضاء- زهراء"، ويترتب على ذلك أيضاً أن يدخل المغني "الشاعر" في مناخ النشيد "نشيد البنفسج" ويتجول في شرفات القصيدة التي ترتدي جسم الهواء، ليستشرف الغيب في قصره الملكي، ويغدو مغنياً وشاعراً ورائياً وعرافاً معاً.

جـ-الوصل والقران والانقطاع:

الوصل يعني الجمع ويتحقق بطريقتين: ظاهرة بفضل أداة من أدوات الفصل، ومضمرة بمجرد القران وهي الطريقة الشائعة للربط في الشعرية، ويكون الوصل بأن الجملة اللاحقة تعيد كلمة من الجملة السابقة مباشرة أو بوساطة ضمير، ومن هذا مثلاً قول الشاعر:

مطرٌ لم يمر ببال الغمام

مطرٌ طيب القلب كالطيب

صافٍ كدمع الحمام (ص33)

أو قوله:

للصباح الذي يتنفس في شرفات القصيدة

للشرفات على غرف الغيب،

للغيب في قصره الليلكي،(ص35)

هذا الربط مطر ومطر في المثال الأول وبين شرفات وشرفات وغيب وغيب في المثال الثاني يشكل انزياحاً نحوياً لأنه استغنى عن أداة الوصل بين

هذه الكلمة وتلك، وهذا ما يحدث الانقطاع اللفظي، ولكن الجملتين في موضوع واحد فيتحقق الوصل إذا كانت الجملة الثانية مسنداً نفسياً إلى الجملة الأولى، وهكذا:

د- التكرار والمماثلة:

يمثل التكرار والمماثلة ركيزة هامة في اللغة الشعرية في "نشيد البنفسج" ويعد هذا التكرار مفتاحاً من مفاتيحها الدلالية ومفصلاً من مفاصلها، ونبدأ بدراسة ذلك.

-من أنبأ اللون أني أحبك؟(ص37)

-من أنبأ الموت أني أحبك؟(38)

كررت العبارة باختلاف كلمة واحدة (اللون/ الموت)، وكان هذا التغيير الجزئي هاماً في سياق القصيدة جعلها مثنوية الطابع، بل جعلها ضمن الدلالة الأسطورية الغائبة التي يستلهمها الشاعر، وهي مناخ الحياة والموت، ففي الصفحة 37 تهيمن صورة الحبيبة ملكة القلب، وهي في قمة تحولها وأحسن صورها وحضورها، ولذلك كانت مفردة "اللون" لتميز العبارة بالحياة والحب والجمال، ولكن هذه المفردة تراجعت إلى أقصى حدودها في الصفحة (38) وحل محلها نقيضها السكوني "الموت" ومع ذلك ظلّ الحب واحداً عند الشاعر مع أن المناخ الذي يهيمن على الصفحة المذكورة هو مناخ الموت.

هذا التناوب بين صور مثنوية (صور الحياة وصور الموت) يذكرنا مرة أخرى بأسطورة تموز وعشتار أو بأساطير البعث والنماء ومقلوبها، فالحبيبة هي التي تموت هنا، ولذلك يتعذر البعث لأن ربة البعث غائبة، ولكن ذلك لا يعني أن يستبدل المغني أو الشاعر حبيبة بأخرى، لأن الحبيبة حاضرة بغيابها عن طريقة الشعر العذري والصوفي.

السلام على اسمك ((مكررة خمس مرات في النص ص35 و37 ثلاث مرات و40))، هذا السلام يذكّرنا بالسلام الملائكي، وهو سلام فيه كثير من التجلة والاحترام والتقديس، ومن هنا تأخذ المرأة في هذه القصيدة طابعاً روحياً، ويأخذ حب الشاعر صفة الوحدانية والتفرد، وما هذا التكرار سوى توكيد لذلك.

-"هذا نشيد البنفسج" (35-42) تأتي العبارة الأولى ضمن نشيد الحياة والحب صفحة 35، وتأتي العبارة الثانية ضمن نشيد الموات، ولذلك فإن هذه المثنوية (الحياة/ الموت) ترتبط مباشرة بالعنوان (نشيد البنفسج)

ليكون العنوان صالحاً للحالتين معاً يضمهما في جدلية وظيفية، فالنشيد يقدم للحبيبة غائبة وحاضرة.

-غيمة أم بنفسجة (3مرات ص36) يرد هذا التساؤل ثلاث مرات في صفحة واحدة للتأكيد على حالة واحدة ومماثلتها، وهي حالة من التعالق بين الغيمة والبنفسجة من جهة وبينهما وبين القصيدة من جهة، ناهيك عما في القصيدة من غناء وعشق صوفي وتحول وحلول (جسم القصيدة يلبس جسم الهواء).

-تأتين خضراء (37)- وتأتين زرقاء (37)- وتأتين بيضاء(37) - وتأتين زهراء(39).

إن تكرار هذه العبارة بهذه الألوان المختلفة لها ما يسوغها في شعرية هذا النص، فالفعل "تأتين" علامة على الحضور في العبارات الأربع، ولكنها متحولة في هذا الحضور، فإذا أتت خضراء فهذا يعني أن الحياة تدب في أوصال المغني (الشاعر)، فإذا هو والطبيعة الخصبة الخضراء واحد، وإذا هو في أوج نشاطه الروحي والجسدي، وإذا أتت زرقاء فهذا يعني أنها تأتي في أبهتها الملكية في أبهى صورة لها وأجلها، وإذا أتت بيضاء، فهذا يعني أنها تأتي نقية من كل دنس، طاهرة من كل عيب، بعيدة عن الخطيئة مقدسة، وإذا أتت زهراء فهذا يعني أنها تختصر تلك الصفات وتجمعها معاً في حالة واحدة، لأنها قريبة من الموت، وهي حاضرة في غيابها، ولذلك فإن المغني عاشق لهذه الحبيبة في حالاتها وتحولاتها (السلام على اسمك) (في كل أسمائك الآتيات- ص37)، وهكذا كررت العبارة أربع مرات باختلاف اللون، وهذه علامة على حيوية هذا الحب، ومجيئها بحالات مختلفة شبيهة بمجيئها بأسماء مختلفة.

هذا إضافة إلى أن المقطع الأخير في القصيدة (ص43) يماثل المقطع الأول من القصيدة (ص32)، ولكنه يكرره ناقصاً، وكأن المقطع الأخير اختصار للأول وقرار له في عمق الشاعر النفسي.

2-نشيد البنفسج والعالم:

يسبح هذا النشيد في عالم أسطوري من حب فريد ضمن علاقات ثنائية متكررة بالحب الذي يضمها بعد أن تفرقها أيدي العبث والعقم والموات، ويصير الحب صورة شعرية تكتسي صفات خاصة بها كالبعد والقرب، والحضور والغياب ضمن نغمية تماثلية مرة واختلافية مرة، للارتفاع بالنغم إلى درجة

الحب العذري الصوفي المطلق، ليكون النغم قادراً -كما عند الرمزيين خاصة- على استدراج القصيدة المتفردة لتكون نشيداً لعالم متفرد هو البنفسج في حالته الشعرية، وذلك لاستحضار وجه الحبيبة النائمة أو الغائبة ضمن نشاط لغوي احتفالي فريد في نوعه ينفي رتابة القول ويخترق المعادلة بين الدال والمدلول في اللاشعرية، ليفتتح دلالات جديدة من خلال اختراق الشكل لمضمونه وانبثاق معنى مفتوح على معانٍ مفتوحة في مدى أوسع من شعرية اللغة في هذا النشيد.

3-خاتمة أو خروج أو إعادة تركيب أو نهاية القول:

لا يحطِّم الشعر اللغة العادية إلا ليعيد بناءها من جديد ضمن تجربة حداثية، فالتجربة المعاصرة ينبغي أن تكون ضمن لغة معاصرة وتقنية معاصرة، واللغة الشعرية لا تعيش خارج عصرها مع أنها تستفيد من تجذرها التاريخي شعرياً ولذلك كان فضاء ما هو عام لغة ينطلق إلى فضاء ما هو خاص كلاماً، ليشكل هذا الخطاب الشعري فضاء خاصاً به مستقلاً عن غيره بوساطة لغة ضمن اللغة، فتمتد اللغة الجديدة من مستوى الحضور إلى مستوى الغياب في تنويع العلاقات التي تتشاكل وتتماثل وتتقارن لتشكل وتدعم شبكة من المعاني المنبثة في فضاء النص جميعه ضمن مثنويات مختلفة من الحضور والغياب والحياة والموت.. الخ، ولكن المناخ الشعري الذي يهيمن على هذه المثنويات المتباعدة ظاهرياً هو مناخ الحب والتوحد والحلول الصوفي.

هذا الاتجاه الصوفي الذي سلكه الشاعر في تشكيل هذا النص ذو سمات مغايرة للاتجاهات الأخرى، ولا سيما العقلانية منها، فهو يقوم أولاً وأخيراً على الحدس وتكراره والحدس طريق يؤدي إلى معرفة الوجود بكل ما فيه، ولكنه طريق ذاتي، والشعر الصوفي بحث عن الفرادة في المعاني الخفية للأشياء والتحرر من الواقع والقيود بجميع أشكالها، وذلك بالعودة إلى منابع الفطرة الإنسانية وطفولة الكائن البشري الحالم في جعل المتخيل واقعاً واللاشعوري شعرياً. وقبل أن نلملم أقلامنا وأوراقنا ونغادر المكان والقول ونودع هذا النص وأمثاله علينا أن نتوقف أيضاً مع جان كوهين لنقول معاً: "للشعر طبيعة سلطانية. هو يسيطر وحده أو يتنحى"(12).

■ ■

الهوامش:

1-النص في مجموعته: نشيد البنفسج -حمص- دار الذاكرة- ط1- 1992- ص ص32 - 43.والإشارة في المتن إلى رقم الصفحات من هذا المصدر.

2- Cours de linguistique générale- paris- éd- payot- p.31

3- Ibid. P.16

4-انظر: الحلو، سليم- الموسيقا النظرية- بيروت- منشورات دار مكتبة الحياة- 1961 ص ص186-187

5-انظر "البنفسجة الطموح "في العواصف" -"المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (العربية)... دار صادر- بيروت 1964-ص ص 483-486

6-انظر: الموسى، د. خليل- الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر- دمشق- 1991- ص73

7-نفسه -ص47

8-نفسه ص72

9- Cohen, Jean- Structure du langage poetique -Flammarion 1966.p130.

10- bid. p191

11-Ibid. p.171

12- Ibid. p.171

ملحـــــق

كشّاف بأهمّ المصطلحات
الواردة في متن الكتاب

كشّاف بأهمّ المصطلحات الواردة في متن الكتاب

-الآنية (التزامنية) (SYNCHRONIE)

مصطلح من الدراسات اللسانية، وهو يعني منهجيًا تقدير الأشياء من وجهة نظر محدّدة بنقطة زمنية معيّنة، يتناول الباحث من خلاله دراسة ظاهرة من ظواهر اللغة في حيّز زمني محدّد، بصرف النظر عن حالة الظاهرة المدروسة من قبلُ ومن بعد، وهو منهج وصفي، يصف الباحث من خلاله اللغة من داخلها، ويسعى إلى الوقوف على القوانين التي تنتظم بها، وهو مقابل لمصطلح الزمني (DIACHRONIE).

-الأجناس الشعرية (الأجناسية) (GENRES LITTÉRAIRES):

هي صيغ فنيّة عامة، لها مميزاتها، وقوانينها الخاصة، وحدودها التي تفصل جنساً عن آخر، كالشعر الملحمي، والشعر المسرحي، والشعر التعليمي، والشعر الغنائي في المدرسة الكلاسيكية والأدب القديم، ثم جرت بعد ذلك تحوّلات وتوالدات من هذه الأجناس في المدرسة الرومانسية وما تلاها، فتداخلت عناصر من هذا الجنس بعناصر من جنس آخر، لتشكّل جنساً أدبيًا جديداً، أو تحوّل هذا الجنس أو ذاك من الشعر إلى النثر، كما حدث، مثلاً، للرواية التي ولدت من رحم الملحمة، وكما حدث للمسرحية التي اتخذت من النثر شكلاً لها في العصر الحديث بعد أن كانت شعرية، ثمّ انتشرت القصة والأقصوصة والخاطرة والمقالة في النثر، والقصيدة السردية أو الملحمية أو الدرامية أو قصيدة النثر في الشعر، ونحن نواجه اليوم مصطلحات جديدة لولادة كتابات جديدة، وأهمها: النص والكتابة.

-الأدبية (LA LITTÉRARITE):

هي مجموعة القوانين والخصائص التي تجعل من نصٍ ما نصّاً أدبيّاً، وتحوّل الكلام من حدوده العادية إلى جماليات لغوية، ولذلك فإنّ أصحاب هذا المصطلح ركزوا في دراساتهم على أدبية النصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها بما هو خارجي عنها، كحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي، فالدارس الأدبي، من وجهة نظر هؤلاء، يبحث في مجال اللغة، ويدع لعالم السيرة وعالم الاجتماع والاقتصاد وسواهم البحث في المجالات الأخرى. ومصطلح "الأدبية" مقتبس من الشكلانيين الروس، ومن أبرزهم رومان ياكبسون، وقد مهدّت هذه المصطلحات وأمثالها لسلطة النص في البنيوية.

-أفق التوقّع (HORIZON D,ATTENTÉ):

مصطلح أراد به ياوس المقاييس التي يستخدمها المتلقّي في الحكم على النصوص الأدبية في أيّ عصر من العصور، وهو جهاز أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية حين يستقبل العمل الأدبي، فيحصره داخل الجنس الذي ينتمي إليه، ولكن بعض الأعمال تكسر أفق توقع القارئ، وتحقّق نجاحاً باهراً.

انسجام العمل الأدبي مع أفق توقعات القارئ لا يصدمه، ولكن خيبة أفق التوقع لدى القارئ تدفعه إلى الحوار مع العمل، وكلما كان العمل منزاحاً عن معايير المتلقي الجمالية كان ذا قيمة جمالية أكبر، أما إذا ائتلف مع أفق توقعاته فهو عمل مبتذل.

يتطلّب أفق التوقع معرفة السوابق، وموضع هذا العمل أو ذاك من هذه السوابق حتى يمكننا أن نحكم عليه، ولذلك فإن المنهج التاريخي يشكّل قضية هامة في هذا المصطلح.

-الانزياح (ÉCART):

هو خرق للقواعد، وخروج على المألوف، واحتيال من المبدع على اللغة اللاّشعورية لتكون تعبيراً غير عادي عن عالم غير عادي، فاللغة يبدعها الشعر ليقول كلاماً لا يمكنه قوله بشكل آخر، ولا يكون الانزياح هدفاً في ذاته، خوفاً

من الانبهام التام، وإنما هو وسيلة لخلق الجمالية الشعرية، ويؤدي الانزياح وظيفته الدلالية والشعرية إذا كان مقبولاً من المتلقي.

-البِنْية (STRUCTURE):

هي تركيب المعنى العام للعمل الأدبي وما ينقله إلى المتلقي، وتتضمن النسيج بسيطاً ومركباً، والجمع بين حقائق القضية ونقيضها في القياس المنطقي.

-البنية السطحية (STRUCTURE SUPERFICIELLE):

هي ترتيب الوحدات السطحي الذي يردّ إلى شكل الكلام الفعلي الفيزيائي وإلى شكله المقصود والمدرك، وهي طاقة كامنة داخل كل عبارة لغوية يمكن أن تمدّنا بعدد غير قليل من الجمل بعد إجراء بعض التعديلات على الجملة. هي الإنتاج الصياغي في صورته المقروءة أو المكتوبة.

البنية العميقة (STRUCTURE PROFONDE):

هي البنية المجرّدة والضمنية للجملة، وهي تعين تفسير الجملة الدلالي، وهي عناصر تكون في ذهن القارئ أو السامع أو المتكلم، تفهم أو تستنتج من الكلام أو القراءة، هي الحركة الذهنية العميقة.

-التأويل (INTERPRÉTATION):

هو حمل اللفظ على غير مدلوله الظاهر منه مع احتمال له بدليل يرجّحه، ويركّز التأويل عادة على النصوص الأدبية الغامضة أو التي يتعذّر فهمها من القراءة الأولى، وهو ينطوي على شرح خصائص النص وسماته، كالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره، وبنيته، وغرضه، وتأثيراته. والتأويل آلية تفكير ونهج للتعامل مع النصوص الإشكالية.

-التأويلية (HERMÉNEUTIQUE):

هي نظرية التأويل وممارسته، والبحث عن المعنى الضائع، وهي نظرية قديمة تعود إلى تأويلات الكتب المقدسة، وتُعنى بتأويل حقيقة هذه الكتب الواقعية والروحية، ثم انتقلت بعد ذلك لتأويل كل ما هو رمزي وغامض وبخاصة ما يتصل بالأدب.

من أعلام نظرية التأويل في العصر الحديث مارتن هايدغر وتلميذه هانز جورج غادامير الذي حوّل فكرة أستاذه إلى نظرية تُعنى بالتأويل النصّيّ، وتتميّز

تأويلية غادامير بأنها تُشرك القارئ في لعبة المعنى، فالذات الفاعلة (القارئ) تحاور الموضوع، وهي تحاور من خلال استراتيجية الذات القارئة وآلياتها ومعرفتها، فيتحوّل الموضوعي إلى ذاتي، والذاتي إلى موضوعي، ولذلك يتكوّن معنى النص من تداخل الآفاق التي يجلبها القارئ إلى النص من جهة، والآفاق التي يأتي بها النص إلى القارئ من جهة.

ولذلك يبتعد معنى النص عن المركزية والثبات، ويصبح نسبيّاً لاعتماده على خصوصية أفق القارئ وزمانيته ومكانيته، ويبتعد معنى النص عن قصدية المؤلف وعن ثبات معنى النص وأحاديته، وتدعو التأويلية إلى تعدّدية المعنى ونسبيّته واعتماده على آفاق القرّاء، والحوار مع النص في كلّ زمان ومكان.

تابعت نظرية التأويل في اتجاهاتها المعنى، وقد ركّز الاتجاه التقليدي في هذه النظرية على المؤلف بصفته مصدراً للمعنى، ويرى أصحابه أن النّص يعني ما عناه المؤلف، وأن المعنى قابل للتحديد وثابت عبر الزمان، ويستطيع القارئ الخبير استعادته في أيّ لحظة، وما دام هذا المعنى منقولاً عبر اللغة وإمكاناتها واحتمالاتها وأعرافها وتقاليدها فهو معنى مشترك بين القراء الذين يتعاملون بهذه اللغة وصفاتها وأعرافها. لكن الاتجاهات الجديدة التي انطلقت من التفكيكية والسيميولوجية ونظرية التلقي أرست المعنى على النص، أو على القارئ، أو على النص والقارئ معاً، وألغت قصدية المؤلف وسلطته (موت المؤلف)، ورفضت مفهوم المعنى المحدّد والتأويل الصحيح، كما رأينا ذلك أعلاه.

-التفكيكية (DECONSTRUCTION):

هي ليست منهجاً ولا نظرية أدبية، ولكنها استراتيجية في القراءة، تطرح الأسئلة على العمل الأدبي من داخله لتفكيكه وهدمه وإعادة بنائه على صورة أخرى.

معلم التفكيكية الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا الذي ذهب إلى أن القراءة ينبغي أن تكون مزدوجة، فيُقرأ النص أولاً قراءة تقليدية لإثبات معانيه الصريحة السطحية، ثم يُقرأ قراءة ثانية معاكسة للأولى لتهديم نتائج القراءة الأولى، والكشف عما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما صُرّح به، وهدفها إيجاد شرخ بين ما يصرّح به النص وبين ما يخفيه أو يسكت عنه، ولذلك يقوم المخفي، أو المسكوت عنه، أو غير المصرّح به، بإلغاء أو تهديم ما قاله النص أو بنيته السطحية صراحة، ولا يتمّ هذا الإلغاء أو التهديم إلاّ من خلال التفاعل

بين البنية السطحية والبنية العميقة، إذ تظلّ العلاقة بينهما تنافرية تضادية لتدلّ إحداهما على موقع الأخرى.

أنهت التفكيكية عصر سلطة النص وتسلّطه، فالنص يُنتج بالقراءة، ولذلك فإن إنتاجه مستمرّ، ولا يتوقف بموت كاتبه، ثم إن مؤلف النص ليس أباه، فالنص يلد النص، والمؤلف متعدّد وهو أحد المنتجين، ولذلك أيضاً اعتمدت القراءة التفكيكية على إقامة العلاقات بين النصوص (التناص)، فأصبحت أي قراءة قابلة لقراءة جديدة، ولذلك ليس هناك قراءة نهائية، وليس هناك معنى ثابت ومؤلف وحيد، وإنّما هناك كتابة، وهي نقيض الكلام، وهنا يختلف دريدا مع دوسوسور.

-التناص (INTERTEXTUALITÉ):

مصطلح سيميولوجي وتفكيكي معاً، يذهب أصحابه، وفي مقدمتهم كريستيفا وبارت وجينيت، إلى أنّ أيّ نصّ يحتوي على نصوص كثيرة، نتذكر بعضها، ولا نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكّلت هذا النص الجديد، فالكتابة نتاج لتفاعل عدد كبير من النصوص المخزونة في الذاكرة القرائية، وكل نصّ هو حتماً نصّ متناصّ، ولا وجود لنص ليس متداخلاً مع نصوص أخرى، ولذلك قالت كريستيفا "إن كل نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"، ويكون التناص طبقات جيولوجية كتابية محوّلة من خطابات أخرى، ولذلك يرى فوكو أنّه "لا وجود لتعبير، لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولّد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار".

يشكّل التناص العلاقات بين النص الحاضر والنص الغائب، أو بين الداخل والخارج، ففي النص الحاضر علاقات مع نصوص كثيرة سابقة أو معاصرة، مختزنة في الذاكرة في اللاوعي، وهي تقوم بتشكيل النص الحاضر من هذه النصوص الغائبة، ويظلّ للنص الغائب علامات حضور في النص الجديد، ولذلك يمكننا أن نستعين بالنصوص الغائبة في إلقاء الضوء على النص الجديد وتأويله.

يقوم التناص على جدلية حضور الغياب، والجديد القديم، والحاضر الماضي، ويلغي الملكية الخاصة بموت المؤلف، ونقاء الأجناس الأدبية بتداخل النصوص المختلفة الأجناس، والمناهج اللانصيّة حين يُفسّر النص بالنص.

-الحداثة (MODERNITÉ):

مصطلح إشكالي، متعدّد الدلالات، نسبيٌّ مكانياً، ولكنّه حاضر بالقوة، وغير محدّد، وهو مرتبط بالأبدي والفنّ، والحداثة صناعة بعيدةً عن العفوية والطبيعة، هي مع المكياج الذي يصنع من المرأة تمثالاً، وهي مع اللعب الخارق للجمال، وهي تغيير صورة العالم بالفنّ، يتوحّد فيها الجميل والقبيح، الواقع والمثال، هي مضادّة للطبيعة ومتسلّطة عليها، وليست الحداثة مصطلحاً اجتماعيّاً أو سياسيّاً، أو تاريخيّاً، وإنما هي صيغة متميّزة للحضارة، تناقض صيغة الثقافات السابقة والتقليدية، وتفرض الحداثة نفسها إزاء التنوّع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات، وهي مع ذلك مصطلح غامض، ولكنه يتضمّن في دلالالته إجمالاً الإشارة إلى تطور تاريخي وتبدّل في الذهنية، فمجتمع الحداثة هو مجتمع سبرنة المجتمع، أو هو مجتمع المجامع والشيفرات والتقانة، هو مجتمع ما بعد اللغة والكلام: الرموز، وهو يبتعد عن مجتمعات الأخلاق والقيم:

-الحقول الدلالية (المجالات الدلالية)

(CHAMPS SEMANTIQUES)

الحقل أو المجال أو المحور الدلالي إطار معين تدور ضمنه مجموعة أو فئة من الكلمات مرتبطة دلاليّاً، ويمكننا أن نضعها عادة في حقل واحد يجمعها، مثل حقل الصناعة، أو حقل التعليم، أو حقل الألوان، ويمكننا أن نصنّفها في حقول إحساسية، مثل: حقل الحبّ، حقل الكره، حقل الوفاء، أو في حقول أخرى: حقل الحياة، حقل الموت، حقل الخصب، حقل الجدب.. الخ، ولذلك فإنه لكي نفهم معنى كلمة ما يجب علينا أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليّاً، وينبغي أيضاً أن ندرس العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي.

-الخارج النّصّيّ (EXTRATEXTUELLE / EXO - TEXTUEL):

معلومات ليست من خارج النص وليست من داخله، وهي كثيرة المصادر والأنواع، ومنها العودة إلى حياة الشاعر وسلوكه وزمنه وعصره وانتماءاته المختلفة، والمداخل النثرية التي يقدّمها الشاعر نفسه لقصيدة من قصائده (مناسبة القصيدة –حالة الشاعر النفسية في أثناء نظم القصيدة– المداخل التفسيرية للقصيدة كأنْ يشير الشاعر إلى موضوع القصيدة –المداخل الفلسفية أو الفكرية

التي تتصل بموضوع القصيدة –المداخل الفنية المكثفة التي تشكل إضاءة للقصيدة.. الخ).

يرفض بارت وجماعته هذه المعلومات الخارج نصية، ويعدونها تدخلاً من الشاعر في عملية فهم المتلقي للقصيدة، وهي معلومات قد تضلل فهم القارئ وتقيّده، أو تحدّ، على الأقل، من حرية مخيّلته.

-الدلالة الصريحة (SIGNIFICATION EXPLICITE):

هي الدلالة التي تتجلّى في ظاهر النص من القراءة الأولى، وهي محدّدة، أو هي المعنى الاصطلاحي، والطريق إليها سالكة. هي المعلنة والمكتوبة مباشرة.

-الدلالة الضمنية (SIGNIFICATION IMPLICITE):

هي الدلالة التي لا تتجلى من القراءة الأولى، وإنما تحتاج إلى قراءة ثانية متأنية للكشف عنها في طبقات النص الخفية، ولا تكون إلاّ في النصوص الشعرية الغنية، والطريق إليها غير سالكة، هي المعنى المخفي والمضمر والمسكوت عنه والمغيّب، ولذلك فإنّ الدلالة الضمنيّة تتطلّب من المتلقي /القارئ الإبحار نحو المجهول.

-الرمز (SYMBOLE):

مصطلح متعدّد السمات، وهو علامة تُحيلُ على موضوع وتحّل محلّه، وهو إشارة تذكّر بشيء غير حاضر، فالعلم يرمز إلى الوطن، ويرمز الصليب إلى المسيحية والهلال إلى الإسلام. والرمز في الشعر مادة أدبية غنيّة يتفاوت القراء في فهمها وإدراك معانيها بحسب ثقافاتهم.

-الرومانسية (ROMANTISME):

مذهب فنّي أدبي فلسفي مهدّت لولادته الفلسفة المثالية في أوروبة في أواخر القرن الثامن عشر، ثم ولد وتطور وانتشر في النصف الأول من القرن الماضي أدبيًا، وهو يتصف بالتأكيد على العاطفة الذاتية والخيال الخصب وحبّ الطبيعة والميل إلى الكآبة، ويوليْ الغنائية الذاتية أهمية كبيرة.

غزا هذا المصطلح ثقافتنا وأدبياتنا منذ أوائل هذا القرن، فكان إشكاليًا لاختلاف الظروف اللغوية والثقافة العربية عن سواها ولذلك عُرّب المصطلح

بـ "الرومانسية" و"الرومنطيقيــة و"الرومانتيكيـة" و"الرومنتيـة"، وتُرجـم فـي بعـض الأقطار العربية بـ "الإبداعية" و"الابتداعية".

-الزمانية (DIACHRONIE):

مصطلح من الدراسـات اللسـانية، وهـو، منهجيّاً، يعنـي تقديـر الأشـياء مـن وجهة نظر تطورية (تاريخية) من خـلال تعـاقب الزمـن، ويُعنـى الدارسـون مـن خلاله بدراسة ظاهرة من ظواهر اللغة في حيّز زمنـي غيـر محـدّد، وهـو مقـابل لمصطلح الآنية أو التزامنية(SYNCHRONIE)

-السادية (SADISME):

مصطلح من علم التحليل النفسي، يُنسب إلى الكاتب الفرنســي "المركـيز دي ساد"MARQUIS Desade" (1740-1814م)، ويشير المصطلح فـي علـم التحليـل النفسي إلى شذوذ جنسيٍ يرتبط فيه الإشباع بالتعذيب أو الإذلال الذي يُصَبّ على الطرف الآخر، والســادية عدوانيـة تهديميـة، والسـادية فـي الأدب سـمة أو نزعـة طبيعية عميقة إلى التلذّذ بتعذيب الآخرين وإيذائهم وإذلالهم.

-السيميولوجيا (SEMIOTIQUE \ SEMIOLOGIE):

هو علم إشارات واسع للتواصل بين البشر، ولا تشكّل اللسانيات سوى جزء منه، فالسيميولوجيا حركة أو صوت أو صورة.. الخ، وهو أوسع من علم اللغـة، ولكنه جزء من علم الاجتماع، وهو لدراسة الإشارات والعلامات من حيث كنهها وطبيعتها، ويسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيـح إمكانية تمفصلها داخل التراكيب.

عُـرّب هـذا المصطلـح بـــ "الســيميولوجية" و"السـيميائية" و"الســيميوطيقا" و"السيمية" و"الرمزية" و"الدلائلية و"علم العلامات" و"العلامية" وسواها.

-الشعر الغنائي (POÉSIE LYRIQUE):

هو الشعر الذي يعبّر عن انفعالات قائله الشخصية وما يكتنـف وجدانـه مـن مشاعر وخواطر ومواقف مباشرة، أو هو فيض من الإحساسات الشـخصية إزاء موضوع شخصي، ويكون ذلك من خلال ضمير مفرد المتكلّم (أنا).

-الشعر الموضوعي (POÉSIE OBJECTIVE):

هو الشعر الذي يعبّر فيه الشاعر عن مشاعر وخواطر ومواقف لا تعود إليه، وإنما تعود إلى شخصيات يبتدعها أو يقيمها على خشبة أفكاره (الشعر المسرحي)، أو أحداث تقوم بها شخوص (الشعر الملحمي).

-الشعرية (POÉTICITÉ):

علم موضوعه الشعر، أو هي "كل نظرية متصلة بالأدب، أو هي "نظام نظري"، وهي تستقي قوانينها من الأعمال الخالدة، كما فعل أرسطو في "فنّ الشعر"، ويرتكن موضوع الشعرية إلى الأعمال الإبداعية المفتوحة، وينأى عن الأعمال العادية المنغلقة. والشعرية مصطلح نسبي متحوّل، فهو ذو عمر طويل بالقياس إلى غيره من المصطلحات، ولذلك فإنّ دلالته تتغيّر بين عصر وآخر، ومكان وآخر، وأمّة وأخرى، فما هو شعري هنا ربما لا يكون شعريًا هناك أو في زمن آخر، فالشعرية عند أرسطو، مثلاً، محاكاة، وهي تقتصر على التراجيديا والكوميديا والملحمة، وتستبعد الشعر الغنائي، في حين أنّ الشعرية في العصر الرومانسي غنائية خالصة، وإذا كان الشاعر عند أرسطو صانع حكايات، فإنه عند الرومانسيين مصوّر إحساسات ذاتية، وإذا كان الشاعر عند الأول يخاطب العقل بمنطقية شعرية، فإن الشاعر عند الرومانسيين يتوجّه إلى مخاطبة القلب والوجدان مباشرة، ولذلك يمكن القول إنّ الظروف هي التي تفرض شعريتها، وإنّ الشعر المهيمن في فترة من الفترات هو الذي يحدّد مصطلحاته النقدية.

ومعيار الشعرية مختلف أيضاً بين عصر وعصر، وبين مذهب أدبي وآخر، وبين أمّة وأخرى، فهو عند أرسطو المحاكاة، وهو عند الرومانسيين التعبير، وهو التعبير عن الواقع في الواقعية، وهو الكتابة الآلية في السريالية، وهو الانزياح -مثلاً- عند جان كوهين، والتناص عند كريستيفا وجينيت، والتماثل عند ياكبسون، والنص المفتوح عند بارت وتودوروف.. وهكذا.

-الطِرْس (PALIMPESTE):

مصطلح ابتدعه جيرار جينيت، يُراد منه أن النص طرس يسمح بالكتابة على الكتابة، ولكن بطريقة لا تُخفي تماماً النّص الأول الذي يبقى مرئيًا ومقروءاً

من خلال النص الجديد، وهو مصطلح يتلاقى مع مصطلح التناص والنص الغائب والبنى السطحية والبنى العميقة إلى حدّ ما في النقد المعاصر في أوروبة.

-العلامة (SIGNE):

هي مصطلح ذو معنى، وهي قريبة من الرمز، فالكلمة قد تُستخدم علامة كما قد تستخدم رمزاً، وبرزت أهمية العلامة في اللسانيات، ثمّ كان لها دور هام مع الإشارة (SIGNAL)، والكودة (CODE)، والعنوان (TITRE) في السيميولوجيا، وهناك من يترجم العلامة بـ "الدليل".

-العنوان (TITRE):

العنوان علامة وإعلان، وهو مصطلح من مصطلحات النقد المعاصر، فهو عتبة من عتبات النص ومفتاح من أهم مفاتيحه، وهو بمكانة هوية النص، وهو آخر ما يكتب من النص، ولذلك هو قراءة شخصية يقوم بها المؤلف لنصّه، ولذلك هو عمل عقلي خالص يختاره المؤلف بعد تفكير في محتواه ومضمونه، وقد يكون بؤرة من بؤر النص أو نواة من نواته. وللعنوان وظائف مختلفة، أهمّها الوظيفة الإشارية، فهو يشير إلى مضمون النص.

لكل عصر عناوينه، فالعنوان في الشعر القديم صوتي (لامية عنترة- سينيّة البحتري- نونية ابن زيدون)، وهو في النثر الفني القديم منمّق، وهو في الرومانسية تعبيري (حنين -هجر- كآبة- الخريف- المساء..)

-الفضاء (ESPACE):

عنصر جمالي من عناصر العمل الأدبي، وهو يصبغ الشخصيات والكائنات بصبغته، والفضاء غالباً أوسع من المكان، فهو فضاء جغرافي ونصّي ودلالي ومنظوري.

-القارئ: (LECTEUR):

القارئ أو المتلقّي (RÉCEPTEUR) شخصية خارج سياق العمل الأدبي، تتلقى هذا العمل في أيّ زمان أو مكان، ولكن القارئ لا يقرأ خارج سياقات الذات، فهو يمتلك ذاتيته، وإذا قرأ حقّق هذه الذاتية.

والقارئ أو المتلقي شبكة من الذوات: ذات قارئة، وذات منصتة سامعة، وذات مشاهدة، وذات مبدعة مسؤولة، وذات محكومة بشروطها الثقافية

والسياسية والتاريخية، وهي بهذا المعنى ذاتٌ متعددة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور، فهي تقرأ بقدر ما تشاهد، وتشاهد بقدر ما تسمع، وتبدع بقدر ما تحاور، وتحاور بقدر ما تمتلك من حرية، هي ذات تؤثّث حضورها في غيابها، وتحضر من قبلُ في ذهن المبدع (القارئ الضمني).

وإذا لم يحدث الحوار والتفاعل بين القارئ والنص افتقد القارئ شخصيته، وغدا تابعاً، وأصبحت دراسته انفعالية بالنص، وهي أقرب إلى التهويمات العشقية في فضاء النص، فيسيطر النص بصورة شاملة، ويغدو القارئ عاجزاً لا يستطيع التخلّص من سلطان النص وهيبته، وتلك إلى حدّ ما القراءة الصوفية.

وللقارئ أشكال وأنواع: القارئ المثالي – القارئ النموذجي– القارئ الضّمني– القارئ المتفوّق– القارئ الحقيقي– القارئ الواقعي.. الخ.

-القراءة (LECTURE):

هي خبرة محدّدة في معرفة الواقع وإدراك الكتابة ووعيها، وهي فعل يتأرجح بين عالم النّص الذي يحتوي على بنية وعلامات وعالم القارئ الذي لا يكون بريئاً، وإنما ينطلق من معارف سابقة وثقافة عصرية وتلقٍّ سابق.

-الكتابة (ÉCRITURE):

مصطلح من مصطلحات النقد المعاصر يذهب أصحابه إلى أن الكتابة بعامة مؤسسة اجتماعية، يندرج تحت عناوينها أنواع من الكتابة، وأهمها الكتابة الأدبية، وهي ذات خصائص وتقاليد محدّدة.

تختلف الكتابة عن النّص في أن الأولى هي اللغة بوصفها نظاماً، وأن الثاني هو القول الفعلي، وقد تبنت التفكيكية الكتابة بدلاً من الكلام، لانطواء الكتابة على صيرورة البقاء بغياب المؤلف، في حين يتعذّر ذلك بالنسبة للكلام، فالأخير إطار للحضور والهوية والوحدة والبداهة، في حين أن الكتابة إطار للغياب والاختلاف والتعدّد، وإذا كان الفاعل عند دوسوسور المتكلم فإنه عند دريدا الكاتب، والكتابة مؤسساتية أما الكلام ففردي.

يدخل النّص مجال الكتابة حين يدخل ضمن جنس أدبي محدد وضمن شفرات وعلامات يقبلها القارئ أو المؤسسة، ويتغيّر مفهوم الكتابة بتغيّرات الموقف الاجتماعي، فاختلاف التعبير هو بالضرورة اختلاف في التفكير.

-الكودا (CODE):

جزيئة من جزيئات المعلومات تُرسل في رسالة، ويمثّل هذا المصطلح العصب الأساسي في التفكير السيميولوجي. والكودا في أبسط أشكالها علاقة تبادل دلالي بين عنصرين يمكن أن يحلّ أحدهما محل الآخر. كودا (شفرة) التلغراف التي كانت تحلّ فيها الرّنات الطويلة محلّ الحروف الأبجدية. كودا أو (شفرة) برايل الخاصة بالعمي. يمكن تحويل الرسالة من شفرة إلى أخرى، إن تحويل فكرة ما إلى جزء من معلومة هو عملية من عمليات التشفير (ENCODAGE) أي تحويل فكرة إلى نظام من الإشارات التواصلية. أما استقبال كل رسالة، فينشأ عنه عملية حلّ الشفرة (Décodage)، فالتشفير عملية معقدة تبدأ من الفكر وتنتهي إلى الأصوات، وحلّ الشفرة عملية تبدأ من الأصوات وتنتهي إلى الفكر.

-المازوخية (MASOCHISME):

مصطلح من مصطلحات علم التحليل النفسي، يُنسب إلى الكاتب النمساوي "زاخر مازوخ" (SACHER MASOCH" (1836-1895م)، ويشير المصطلح في علم التحليل النفسي إلى شذوذ جنسي يرتبط فيه الإشباع بالعذاب والألم الواقع على الشخص ذاته، وقد يكون الخضوع للآخر بديلاً من الألم في الوصول إلى مرحلة الإشباع. والمازوخية في الأدب سمة أو نزعة عميقة إلى التلذّذ بعذاب الذات وإيذائها وإذلالها، ونجد في الرومانسية شيئاً غير قليل من ذلك.

-المعاصرة (CONTEMPORANÉITÉ):

لمصطلح المعاصرة مدلولان:

1-**المعاصرة الزمنية**، وهي تعني الالتزام بالزمن الطبيعي، فعاصر فلان فلاناً، أي عاش في عصره وزمنه، ولكن المعاصرة لا تستلزم المشابهة، ومن هنا تكون المعاصرة غير الحداثة.

2-**المعاصرة الفنية**، وهي تعني الالتزام بفنون العصر وتقاناته، والارتباط بقضاياه ومشكلاته ورؤاه، ومن هنا تكون المعاصرة حداثية.

-موت المؤلف (MORT DU SUJET):

مصطلح ابتدعه بارت، وهو مرتبط بفكره وفكر زملائه وتلاميذه فيما بعد البنيوية، ولا يُراد به ظاهرياً معناه، ولكنّ معناه مجازي، يُراد به إبعاد القارئ عن المناهج الخارجية في تأويل النّص الثري، فالحياة الشخصية للمؤلف لا تفيد دائماً في فهم النص، وربما كانت عائقاً في الوصول إلى حقيقته، فالمعلومات الخارج نصيّة مضلّلة أحياناً، ولذلك فإنّ على القارئ أن يركّز على اللغة وكيفية عملها ودلالاتها، فاللغة هي التي تنطق، وهي التي تتكلّم. أما المؤلف فصامت. وليس المؤلف سوى ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة، ثمّ إنّ المؤلف ليس واحداً، وإنّما هو متعدّد، فهو يعتمد في بناء النص على موروث متعدّد الأصوات والثقافات والكتابات المختلفة، وموضوعية النص وهم من الأوهام، فالقارئ غالباً ما يكون غائباً حين يكتب المؤلف، والمؤلف غائب حين يقرأ القارئ، ولذلك فإن الكتابة قائمة على المعلومات التي يقدّمها النص الذي أصبح ملكاً للقارئ، موت المؤلف إلغاء لدور المؤلف وتغليب ما يقوله النص على قصدية صاحبه.

واضح مما تقدّم أن فكرة موت المؤلف ردّ فعل على الرومانسية التي أعلت سلطة المؤلف إلى أن جعلته خالقاً، فجاء بارت ليبيّن تهافت هذه الفكرة، فذهب إلى أنه ليس هناك نصّ أصلي ونصّ تابع، فالنص الأصلي ليس أصلياً، وإنما هو تابع لنصوص سابقة عليه (التناص)، وموت المؤلف ردّ فعل على الرومانسية التي تذهب إلى أن الشعر إلهام، فجاء بارت ليؤكد أن الشعر صناعة نصوصية، فكان موت المؤلف من جهة، وكانت الكتابة من جهة أخرى.

-النص الغائب (TEXTE ABSANT):

هو النص المسكوت عنه ولم يذكره النص الحاضر صراحة، ولكنّه يتضمّنه ويوحي به، أو هو النص الذي تعاد كتابته بالتناص في نصّ جديد، وهو المصدر الذي يستقي منه النص المادة الأولية لإنتاجه، ويتضمّن الرموز والإشارات التراثية التي تتوافر في النص الحاضر دون الإشارة إليها بشكل صريح أو مباشر.

-النص المغلق (TEXTE CLOT):

مصطلح في نقد ما بعد الحداثة، يُراد منه انغلاق النص عن دلالة واحدة نهائية كاملة، فهو ذو أفق محدّد وموضوع محدّد ومجال واضح، ويكون النص مرآة عاكسة للعالم الذي يقوم النص بتصويره، وهو يقدّم إجابة واحدة محدّدة، وقد تكون خارج نصيّة، وليس النص قابلاً للتأويل، فهو ذو اتجاه أحادي تعليمي /تشريعي، وهو يقابل النص المفتوح.

-النص المفتوح (TEXTE OUVERT):

مصطلح في نقد ما بعد الحداثة، يُراد منه انفتاح النص على نصوص أخرى متداخلة في بنيته، بحيث تشكل كلّها حركة سياق واحد، وهو ذو آفاق غير محددة، وموضوع غير محدّد، ومجال غامض، وهو يقدّم أسئلة في اتصاله بالقارئ ويُثير في الوقت ذاته إجابات عدة، ولذلك فإنه قابل للتأويل واختلاف وجهات النظر والقراءات المتواصلة، ويستطيع القارئ في كلّ قراءة أن يكتبه ويُعيد إنتاجه، ويتسم الدال في النص المفتوح باللعب الحرّ والانفتاح على دلالات لم تكن فيه من قبل. ويكون النص مفتوحاً لدى المؤلف من جهة ولدى القارئ من جهة، ففي ذاكرة المؤلف في أثناء إنتاج النص نصوص يضمّنها نصّه الجديد، وفي ذاكرة القارئ في أثناء قراءة النص وإعادة إنتاجه نصوص أخرى خاصة به يقرأ من خلالها النص الناجز، وتختلف مصادر هذه النصوص بين المؤلف والقارئ من جهة، وبين القارئ وسواه من القرّاء من جهة، بحسب ثقافاتهم واهتماماتهم الثقافية المختلفة في العلوم والفنون والآداب وسواها، ولذلك فإن هذا النص ذو دلالات لا نهائية، وهو ناقص الكتابة، ويبحث عن اكتماله اللامحدود، ويحتاج إلى قراء لإتمام نقصه الذي لا ينتهي.

نظرية التلقي (THÉORIE DELARÉCEPTION):

هي جزء من نظرية الاتصال، وهي تنتمي إلى ما بعد البنيوية، وتهتم بالقراءة أو التلقّي، والاهتمام بالمتلقي مطلق، ولذلك كان التركيز على دوره الفعّال في إعادة إنتاج النص، واستقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله.

يرى أصحاب نظرية التلقي أو نظريات استجابة القارئ أن العمل الأدبي لا وجود له إلاّ حين يتحقّق، وهو لا يتحقّق إلاّ من خلال القارئ، فالمعنى كائن في

النص وفراغاته، ولكنّ القارئ هو الذي يحفر في النّص لإنتاج هذا المعنى. ثم هو يملأ الفراغات داخل هذا النص ليُعيد تشكيله كما يفعل الأثري، ويتمّ هذا الملء من ذات القارئ وتصوّراته وتفاعله مع النص ولذلك يتعدّد المعنى بتعدّد القرّاء. ولكنّ الإضافة لا تكون منفلتة، بل هي مما يوحي به النص أو النص الغائب أصلاً.

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات باستفادة أعلامها من نصوص بارت، وقد أعلن هانزروبرت ياوس في مقالته "التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية" 1969م ولادة نظرية التلقي. وتابعه في ذلك مع بعض الاختلافات وولفغانغ آيزر وسواه، وقد ركّز هؤلاء على النسبية التاريخية والثقافية للقيمة، ودعوا إلى نسبية المعنى وجمالية التلقي وأفق الانتظار والفراغات وسواها.

■ ■ ■

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب العربية والمترجمة:

-العهد العتيق والقرآن الكريم.

-أبو شبكة، إلياس- أفاعي الفردوس- دار الحضارة- بيروت- ط3- 1962م

-أدونيس -صدمة الحداثة- دار العودة- بيروت- ط1-1978م.

-أرسطوطاليس -كتاب أرسطو طاليس في الشعر -تح. وتر. د. شكري محمد عياد- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر- القاهرة- 1967م.

-الأعشى (ميمون بن قيس) -ديوانه- شرح وتعليق د. م محمد حسين- مكتبة الآداب بالجماميز- مصر 1950م.

-امرؤ القيس -ديوانه- تح. محمد أبو الفضل إبراهيم -دار المعارف بمصر- ط2-1964م

-برد، بشار بن -ديوانه- صنعه السيد محمد بدر الدين العلوي -دار الثقافة- بيروت 1963م

-البستاني، سليمان- مقدمة ترجمة الإلياذة- منشورات وزارة الثقافة- دمشق -ط1- 1966م.

-بنيس، محمد -حداثة السؤال- المركز الثقافي العربي- بيروت- الدار البيضاء- ط2- 1988م.

-بنيس، محمد -ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب -مقاربة بنيوية تكوينية- دار العودة- بيروت- ط1-1979م.

-التونجي، د. محمد -المعجم المفصل في الأدب- دار الكتب العلمية- بيروت ط1-1993م

-جبران، جبران خليل- المجموعة الكاملة (العربية)- دار صادر- بيروت- 1964م

-جرير، شرح ديوان جرير- شرحه مهدي محمد ناصر الدين- دار الكتب العلمية- بيروت -ط1- 1986م

-الحاوي، إيليا، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره- دار الثقافة- بيروت- 1987م.

-حاوي، خليل- من جحيم الكوميديا- دار العودة- بيروت ط1- 1979م.

-الحلو، سليم، الموسيقا النظرية- منشورات دار مكتبة الحياة -بيروت- 1961م.

-الحمداني، أبو فراس- ديوانه- رواية ابن خالويه- دار صادر- بيروت- د. ت.

-خضور، فايز، آداد- مؤسسة فكر للأبحاث والنشر بيروت -ط1- 1982م.

-خضور، فايز- ستائر الأيام الرجيمة- مؤسسة فكر للأبحاث والنشر -بيروت ط-1991م
-رزوق، رزوق فرج- إلياس أبو شبكة وشعره- دار الكتاب اللبناني- بيروت- 1956م
-عمران، محمد، نشيد البنفسج- دار الذاكرة -حمص- ط1- 1992م
-عنترة- ديوانه- رواية الأعلم الشنتمري وزيادات البطليوسي- تح. محمد سعيد مولوي المكتب الإسلامي- بيروت- دمشق ط2-1983م.
-المتنبي، أبو الطيب- ديوانه بشرح أبي البقاء العكبري -ضبطه مصطفى السقا وزميلاه- شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر- 1971م.
-مطران، خليل- ديوان الخليل- بيروت- ط3-1967م.
-مندور، د. محمد -محاضرات عن خليل مطران - مطبعة دار الهنا- مصر 1954م.
-الموسى، د. خليل -الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر -مطبعة الجمهورية - دمشق-1991م.
-الموسى، د. خليل -خليل مطران شاعر العصر الحديث -دار ابن كثير- دمشق- بيروت- ط1-1999م.
-الموسى، د. خليل- وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث -اتحاد الكتّاب العرب- دمشق 1994
-يعقوب، د. إميل وبركة، د. بسام وشيخاني، مي- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين -بيروت- ط1-1987م.

-ثانياً: الدوريات (المقالات والدراسات):

-أدهم/د. اسماعيل -خليل مطران شاعر العربية الإبداعي- المقتطف -م 95- ع1- حزيران- 1939م
-أدهم، د. اسماعيل- صناعة مطران الفنية- المقتطف- م 96-ع5- أيار 1940م.
-أدهم، د. اسماعيل- العاطفة والفكرة في الشعر ومنزلتهما في شعر مطران- المقتطف -م 96- ع3- اذار 1940م.
-أنجينو، مارك -التناصية- بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره -تر. محمد خير البقاعي- علامات- م5- ج19- اذار 1996م.
-حاوي، إيليا- خليل حاوي في سطور من حياته وشعره- الفكر العربي المعاصر- ع26- حزيران- تموز 1983م.
-رماني، إبراهيم- النص الغائب في الشعر العربي الحديث- مجلة "الوحدة" - العدد 49- تشرين الأول 1988م.
-سقال، ديزيره- خليل حاوي الذاكرة الرمزية والبنية الإيقاعية -الفكر العربي المعاصر- حزيران- تموز 1983م

-قسم الدراسات النقدية- أطراس- مجلة "العرب والفكر العالمي" العدد الثاني -ربيع 1988م.
-الموسى، د. خليل- خليل مطران شاعر الذاتية والموضوعية- المعرفة- أيار 1994.
-الموسى، د. خليل -صورة المرأة في الشعر الرومانسي -دراسة مقارنة بين الشعر الفرنسي والشعر العربي الرومانسيين -الموقف الأدبي ع244-آب 1991م.

ثالثاً: الكتب الفرنسية:

- BARTHES, ROLAND -LE PLAISIR DU TEXTE -PARIS 1973
-COHEN,JEAN- STRUCTURE DU LANGAGE POéTIQUE- FLAMMARION- PARIS- 1966.
-DUCROT. OSWALD ET TO DOROV, TZVETAN- DICTIONNAIRE ENCYCLOPéDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE -SEUIL - PARIS- 1972
-MUSSET, ALFRED DE, OEUVRES COMPLèTES -L.INTERGAL- SEUIL - PARIS- 1963
-SAUSSURE. F. DE- CORS DE LINGUISTIQUE GéNéRALE- PAYOT- PARIS- 1978.

■ ■ ■

الفهـــرس

■■■

للمؤلف :

1. الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر- مطبعة الجمهورية- دمشق- 1991
2. وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث- اتحاد الكتاب العرب- 1994م.
3. نضال العرب والأرمن ضد الاستعمار العثماني بالمشاركة مع الدكتور نعيم اليافي، دار الحوار- اللاذقية - 1995م.
4. المسرحية في الأدب العربي (تأريخ - تنظير - تحليل)- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1997م.
5. أعشاب (شعر)- دمشق 1997م.
6. المدرستان الإحيائية والتجديدية في الشعر السعودي (بالمشاركة مع الدكتور ظافر الشهري)- دمشق - 1998م.
7. البارودي رائد النهضة الشعرية الحديثة- دار ابن كثير- دمشق- بيروت- ط1- 1999م.
8. خليل مطران شاعر العصر الحديث- دار ابن كثير- دمشق- بيروت- ط1 -1999م.



رقم الإيداع في مكتبة الأسد - الوطنية

قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر :.دراسة/ خليل الموسى – دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000- 149ص ؛ 25سم .

1- 811.9009 م و س ق

2-العنوان

3 - الموسى

ع -2000/1/37

مكتبة الأسد

□



هذا الكتاب

قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر دراسة ترصد حركة تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر، بدءاً من مطلع هذا القرن، مروراً بالثلاثينيات منه إلى زمننا تقريبياً وهي قراءات تبدأ بالنص الرومانسي في نموذجين منه، لتنتهي بالنص الحداثي في ثلاثة من نماذجه.

وهي قراءات تعتمد أولاً وأخيراً على الجهد التطبيقي، وإن كانت لا تهمل الجهد التنظيري في مفتتح القراءات، وهدفها الكشف عن الدلالات المخبية أو المسكوت عنها في هذه النصوص.

ثمن النسخة ١٥٠ ل.س في القطر
٢٠٠ ل.س في أقطار الوطن العربي

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق